aceste motive, tactilitatea este un material mai potrivit pentru evocarea lucrurilor ca entităţi autonome şi imobile, pe când vizualitatea şi cu atât mai mult audiţia rămân mai apte pentru vrăjirea interdependenţei şi fluenţei lor. Eleatismul şi heraclitismul determină astfel şi modalităţile clarificării.

Numele pe care-l dăm acestor două tipuri ne duc cu gândul la plastica sculpturală pe de o parte, la pictură pe de alta. Există în adevăr o sculptură plastică şi o pictură pitorească. Dar există şi o sculptură pitorească şi o pictură plastică. Dacă asemănăm între ele o statuie greacă cu una de Bernini sau cu una de Rodin, observăm cu uşurinţă că plasticul nu este legat de firea sculpturii printr-o relaţiune indispensabilă. Într-un caz avem figuri bine delimitate, saturate de valori tactile; în celălalt, figuri care prin jocul uneori furtunatic al liniilor lor, prin modelajul minuţios al suprafeţelor există mai cu seamă pentru ochi. Aparenţele par aci că se întrepătrund şi se mişcă, duse ca de un repede val, încât asociaţiile tactului devin inoperante pentru cuprinderea lor. Funcţiunile văzului rămân singure în acţiune cu privire la ele. Un teoretician al artelor plastice, care era şi un remarcabil artist, sculptorul Adolf Hildebrand, a afirmat odată că toată tehnica sculpturii stă în transformarea unei imagini tactile într-o imagine optică, a unei *imagini apropiate* zntr-o *imagine distantă* Este evident însă că teoria lui Hildebrand se potriveşte numai pentru sculptura barocă sau impresionistă, pentru tipul pitoresc al sculpturii. Dimpotrivă, în sculptura plastică a antichităţii şi Renaşterii, apoi în sculptura modernă a unui Bourdelle sau Maillol, figurile bine delimitate, suprafeţele mari şi simple, formele masive şi statice fac să intre în joc numeroase reprezentări tactile.

Aceleaşi lucruri se pot afirma pentru pictură. Am spus că există o pictură plastică şi una pitorească. Un Ingres resimte lucrurile mai cu seamă în conturul lor; un

Delacroix, mai bine în suprafaţa lor colorată. Nu putem totuşi reduce paralelismul dintre tipul plastic şi pitoresc în pictură la contrastul dintre desen şi culoare. Căci după cum au arătat analizele ingenioase ale unui Wolfflin, desemnul şi coloristica pot intra şi ele sub categoria unuia din cele două tipuri, numite de el *linear* şi *pictural*. Comparaţia unui desen de Dürer cu unul de Rembrandt scoate în evidenţă calitatea de siluetă a primului şi de aparenţă luminoasă răsărind din umbră a celui de al doilea.2 Tot astfel, într-o pictură a Renaşterii, obiectele colorate sunt înfăţişate prin ceea ce se numeşte *tonul* lor *local*, caii taica lor coloristică permanentă. Altfel stau lucrurile în impresionism, unde se pictează mai mult decât culoarea lucrurilor, ca un atribut statornic al lor, reflexul pe care ele îl primesc de la mediul lor, de la obiectele care le stau în preajmă sau de la focarul luminos care le îmbăiază deopotrivă. Prin culorile lor locale, obiectele există ca nişte entităţi izolate unele de altele şi autonome; prin reflexul care le colorează, ele se leagă cu toate celelalte obiecte apropiate într-o unitate mai mult sau mai puţin nediferenţiată şi continuă.

Deşi tipul plastic şi pitoresc sunt dobândite în studiul artelor figurative, ele îşi găsesc o aplicare şi în câmpul artelor care nu întreţin niciun raport cu formele reale, cum este arhitectura. Ba chiar abia aci, după cum observă Wolfflin, deşi arhitectura nu poate deveni în acelaşi grad ca pictura o artă a aparenţei, plasticul şi pitorescul capătă valoarea unor concepte decorative pure.3 Ce se poate numi plastic şi pitoresc în arhitectură ne-o luminează apropierea dintre un templu grec şi o catedrală gotică, între un palat al Renaşterii şi unul din baroc. Preponderenţa plinurilor asupra golurilor în primul caz şi a golurilor asupra plinurilor în cel de al doilea solicită mai mult reprezentări tactile sau senzaţii optice. De asemeni, suprafeţele simple şi formele bine izolate ale unei

arhitecturi din Renaştere pun în mişcare imaginaţia tactilă; pe când ornamentaţia bogată a unei faţade baroce, caracterul ei vibrant şi oarecum confuz îi dă mai degrabă însuşirea unor imagini vizuale.

Analizele literare au distins de multă vreme tipul plastic şi pitoresc în poezie, fireşte prin ceea ce este în ea evocare a universului sensibil. „Sunt un om pentru care lumea exterioară există” 1, declară odată Théophile Gautier. Aptitudinea de a evoca universul exterior în particularităţile caracterului lui senzorial era destul de slab dezvoltată înainte de romantism. Dar îndată ce această aptitudine s-a trezit, pecetluind asociaţia atât de caracteristică veacului al XIX-lea între poezie şi artele plastice, lirismul a putut fi când plastic, când pitoresc. În renumita lucrare pe care a consacrat-o evoluţiei lirice franceze în secolul precedent, F. Brunetière a avut ocazia să observe adeseori această deosebire. Astfel, dacă în sonetele lui Ileredia laudă el mai mult darul coloristic, în poeziile lui Leconte de Lisle trebuie să admire mai cu seamă energia formei plastice. Ba chiar, în legătură cu acesta, surprinde Brunetière legătura dintre viziunea plastică şi o înţelegere a universului opusă heraclitismului. „Totul se schimbă odată în lume, scrie Brunetière, şi chiar noi înşine dintr-un moment în altul. Nici chiar sub văpaia soarelui de amiază, acelaşi peisaj nu rămâne deopotrivă cu ce fusese ieri. Dar odată cu fizionomia modelului şi dispoziţia pictorului se schimbă dintr-o zi în alta. Dacă, după cum spune filosoful, nu ne cufundăm niciodată în acelaşi fluviu, putem afirma că nu deschidem niciodată aceiaşi ochi asupra aceluiaşi spectacol. Funcţiunea formei este tocmai de a cuprinde, fixa şi imobiliza ceea ce aud că se numeşte uneori „fluenţa lucrurilor” 4. Viziunea plastică în poezie se aşază deci la un pol opus intuiţiei curgătorului, a disparentului, a clarobscurului, a stărilor de suflet imprecise şi ambigue. Pentru redarea acestor

laturi ale realului, poezia renunţă chiar la reprezentările vizuale, optând pentru mijloacele muzicii. Afirmaţia repetată mereu de la simbolişti că elementul cel mai propriu al lirismului este muzicalitatea arc o valabilitate mărginită în cadrul unui tip anumit, cu care acela pitoresc se întruneşte sub unitatea aceluiaşi mod de a resimţi lumea: drept un dinamism care nu se solidifică niciodată în forme statornice.

e) IDEALISM ŞI REALISM

Am arătat în paragraful consacrat procesului ele idealizare că arta ridică reprezentarea la forma ei necesară. Ceea ce este cu totul accidental şi irelevant cade din reprezentările artei, care nu reţine decât ceea ce este esenţial şi se înlănţuie într-o icoană necesară. Această stare de lucruri a prilejuit comparaţia pe care o instituie Aristoteles între istorie şi poezie, împreună cu preţuirea superioară acordată celei din urmă. Faptul că arta elimină accidentalul şi reţine necesarul a făcut pe mulţi esteticieni să se oprească în faţa formulei artei ca reprezentare a *tipicului*. Estetica *tipicului* sau a *generulului-omenesc* este una dintre cele mai deseori reprezentate în istoria ştiinţei noastre. Consideraţiile finale din paragraful amintii arătau însă că în artele care întreţin o relaţie cu formele şi întocmirile naturii, tipicul intră numai ca o condiţie liminară a plăsmuirii artistice. Restrângând analiza noastră la reprezentarea fizică sau morală a omului, trebuie spus că însuşirea generală de om, adică atributele cu totul statornice ale morfologiei şi ale structurii lui sufleteşti, intră în compoziţia imaginii lui artistice numai ca un cadru, în care sunt coordonate aspecte şi înfăţişări ale unui fel mai mult sau mai puţin particular de a fi. Cine contemplă o astfel de imagine nici nu înregistrează de altfel ceea ce este numai *general-omenesc în* ea. Numai lipsa acestor însuşiri generale devine sensibilă conştiinţei, ca, de pildă. În acele caricaturi care stilizează un anumit

tip omenesc după asemănarea lui cu un animal. Dar ceea ce se obţine pe această cale este tot un fel particular de a fi al omului, şi anume, vreuna din laturile lui bestiale. Bestialitatea omului nu este deopotrivă cu aceea a animalului. Un alt accent de valoare este legat de una sau alta din aceste înfăţişări. Apoi, bestialitatea în animal este generală şi tipică, pe când în om ea este individuală şi caracteristică. Astfel, apropierea în reprezentarea omului de tipicul general al altei speţe nu face decât să accentueze ceea ce poate fi particular şi caracteristic în el.

Individualitatea imaginii artistice nu este însă niciodată atât de particulară încât să coincidă cu a unui singur ins. După cum simplificarea acestei imagini până la nivelul tipicului şi generalului ar transforma-o în una din acele „imagini generice” despre care vorbeşte Ribot1 şi care sunt echivalentul psihologic şi imaginativ al noţiunii logice, răpindu-i odată cu aceasta orice valoare artistică; tot astfel specializarea imaginii până la cuprinsul particular al unei individualităţi singulare ar transforma-o într-o copie fotografică şi ar avea din punct de vedere artistic acelaşi efect. Între idealitatea imaginii generice şi realismul imaginii fotografice, procesul idealizării prin artă reuşeşte să menţină o poziţie intermediară specifică. Reprezentările operei de artă sunt în acelaşi timp tipice şi individuale. Tipismul artei este acela al unei categorii mai particulare. Căci o individualitate aparţine nu numai speţei sale, dar şi unei clasc mai mult sau mai puţin restrânse sau largi pe care imaginile artei reuşesc s-o reprezinte. Se povesteşte despre Galileu că privind oscilaţiile unui candelabru a intuit în ele legile pendulului. Goethe numea „*aperqu*” facultatea intuiţiei intelectuale capabile să recunoască tipicul şi generalul în particular.2 Printr-o însuşire deopotrivă a spiritului, artistul poate să reactiveze într-o imagine individuală tipul căreia îi aparţine. Dar acest tip nu este niciodată numai acel al speţei, dar şi al unei

clase mai speciale din cuprinsul ei. După cum sfera acestei clase este mai mărginită sau mai întinsă, după cum ea are un număr mai mic sau mai mare de determinări, operele artei aparţin tipului *idealist* sau *realist*.

Tipul idealist al artei reactivează în imaginile individuale numai apartenenţa la clasele lui mai largi, la acelea care au un număr mai mic de determinări. O statuie greacă din perioada clasică reprezintă îndeobşte pe efebul de rasă albă mediteraneană. Tragedia grecească şi aceea dezvoltată în cadrul clasicismului francez înfăţişează un om reprezentativ pentru cultura morală a Occidentului. Dezvoltarea mai nouă a artelor a specializat într-acestea tipul artistic, restrângând sfera lui. Rând pe rând intră în artele plastice şi în literatură determinări ţinând de timp şi de loc, epocalul şi naţionalul, apoi clasa socială, profesiunea, religia sau concepţia de viaţă. Istorismul, exotismul, sociologismul sunt categorii apărute odată cu progresul realismului în artă. Interesul artistic pe care îl manifesta un Zola, de pildă, pentru feluritele tipuri profesionale ale omului modern, pentru particularităţile mediului şi pentru tarele lui ar fi fost imposibil câtă vreme domina o concepţie idealistă a artei. Unui Zola chiar realismul romancierilor francezi din generaţia înaintaşă i se părea insuficient. „Realismul de la 1856, scrie el, era exclusiv burghez. Prin teoriile şi operele sale el nu ieşea dintr-un anumit cerc limitat, îi lipsea o anumită lărgime necesară1.11 Dar ceea ce se afirmă pentru literatură poate fi repetat şi pentru artele plastice. Pietatea calvinistă a lui Rembrandt a fost bine pusă în lumină de Simmel. Exotismul şi istorismul nu sunt numai ale lui Walter Scott şi Hugo, dar şi ale unui Charles Gros, Delacroix şi Formentin. Determinări sociale apar încă din gravurile lui Calot şi pânzele lui Chardin, apoi în desenurile lui Daumier şi în pânzele lui Milet. S-a vorbit de asemeni mult cu privire la democratismul lui Courbet, despre care se ştie

cât de mult a stat sub influenţa teoriilor sociale ale lui Proudhon. Deopotrivă cu atâţi dintre contemporanii săi realişti, el nu pictează numai pe omul poporului său, dar şi pe muncitorul timpului. Muncitorului pământului i se asociază în generaţia următoare muncitorul industrial. Meunier îl face să intre în sculptură, şi gravurile lui Maaserel dau expresie lumii lui de simboluri, suferinţelor şi revoltelor lui. Imaginile naturii nu scapă nici ele deosebirii dintre idealism şi realism. Peisajele lui Poussin sau Rubens nu sunt niciodată localizate. Ele au ceva din măreţia şi generalitatea unui caracter tragic, lmpresioniştii, care dau replica peisagistă a reprezentării realiste a omului, se ataşează însă de farmecul special al colţului lor familiar de natură, de bucala de pământ pe care s-au născut sau au trăit, făcând renumite împrejurimile Parisului ca un Claude Monet, câmpiile din Île-de-France ca un Pissaro, malurile Senei sau ale râului Loing ca un Sisley, orizonturile munteneşti ca un Grigorescu etc.

Faptul de a reţine în viziunea artistică aspectele mai generale ale lucrurilor sau determinările lor mai particulare, de a face sensibilă în ele apartenenţa lor la un tip mai larg sau mai restrâns atârnă de o tendinţă mai profundă a spiritului, de tendinţa lui eteronomică. Sunt spirite care se conduc după principii şi altele după fapte. În ştiinţă deosebirea aceasta ia forma opoziţiei dintre raţionalişti şi empirişti. În morală, acelaşi contact opune pe dogmatici scepticilor. Pe aceleaşi baze, metafizica obţine antagonismul dintre monişti şi pluralişti. Grupând aceste felurite puncte de vedere, un filosof ca W. James a putut construi paralelismul dintre tipul „delicatului” şi al „barbarului” 4. Delicatul este raţionalist, intelectualist şi idealist, monist şi dogmatic. Barbarul este empirist, senzualist şi materialist, pluralist şi sceptic. Pentru unul lumea se rezolvă în „totalităţi” şi în „universale” şi în

interpretarea lumii accentul cade pe unitatea lucrurilor. Pentru celălalt, lumea se despică în pluralitatea faptelor şi se integrează din însumarea lor. „Această deosebire a temperamentelor, scrie James, s-a valorificat totdeauna în domeniul literaturii şi al artei, al politicii şi al moravurilor, deopotrivă ca în acela al filosofiei. Când este vorba de pildă de moravuri, întâlnim de o parte pe oamenii foarte manieraţi, pe de alta pe acei mai liberi în purtările lor. În politică, pe autoritari şi pe anarhişti. În literatură, pe purişti, împreună cu acei îndrăgiţi de stilul academic şi pe realişti. În artă, pe clasici şi pe romantici”. Idealismul şi realismul sunt astfel două atitudini generale ale spiritului, din care se dezvoltă consecinţe numeroase, printre care şi cele artistice. Nu este deci de loc de mirare dacă în structura anumitor epoci de cultură idealismul şi realismul artistic ne apar asociate cu formele lor corespunzătoare în morală, filosofic şi ştiinţă. Idealismul clasicilor s-a însoţit totdeauna cu metafizica dogmatică şi cu rigorismul moral. Realismul s-a manifestat însă în cortegiul empirismului şi în curentul de critică a vechilor instituţii şi moravuri. Contemporaneitatea lui Corneille cu Descartes, a lui Zola cu Darwin şi Marx nu este întâmplătoare. Viziunea dogmatică a lumii, construită din principii raţionale, răspunde caracterului eroului tragic, raţionalizat în jurul unei trăsături unice. Empirismul ştiinţelor moderne inculcă şi poetului epic contemporan metoda observaţiei, ancheta, acumularea de „documente omeneşti”, vestitele „carnete” ale naturaliştilor. De la romanul clasic al d-nei de Lafayette la acela al lui Zola poate fi urmărită apoi şi o anumită evoluţie morală. La sfârşitul acestei evoluţii, omul raţional, tare prin principiile sale, prin conduita sa fermă şi consecventă, este înlocuit cu cel instinctiv, caracterul inteligibil cu cel empiric. Idealismul clasic este şi mai târziu aliatul formelor etice şi politice ale vechiului regim, în timp ce realismul apare mai degrabă în constelaţia

revoluţiei sociale. Toate acestea sunt conexiuni sugestive, menite să probeze realitatea forţelor eteronomice din care se dezvoltă tipurile artistice ale idealismului şi realismului.

f) COORDONAREA TIPURILOR

Nevoile analizei ne-au adus să distingem tipurile artistice din punctul de vedere al unuia sau altuia din feluritele momente constitutive ale operei de artă. Tipurile izolării, ale ordonării, clarificării şi idealizării nu trăiesc însă o existenţă separată. Opera de artă este o unitate şi feluritele ei moduri de a se constitui în raport cu cele patru momente amintite pot să se coordoneze în rpalitate. Este în adevăr evident că în artele plastice, în pictură de pildă, izolarea în spaţiul transcendent a sfântului bizantin atrage după sine reprezentarea lui imobilă, o accentuare puternică a conturului, tonuri locale, compoziţie simetrică, articulată în unităţi bine distincte şi în genere o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, izolarea într-un plan inferior, aşa cum se întâmplă atât de des în naturalismul flamand, atrage după sine reprezentarea mişcării şi o caracterizare realistă a personajelor. În ceea ce priveşte reprezentarea naturii, peisajul transcendent al unui Poussin este plastic şi idealist; pe când peisajul imanent, peisajul stare-de-suflet al impresioniştilor, este realist şi pitoresc, înlocuieşte tonurile locale cu acelea pe care le modifică lumina zilei şi înconjurimea şi sugerează fluenţa realului, felul cum feluritele lui aspecte se continuă şi trec unele în altele. Solidaritatea tipurilor este uneori de o fermitate care face dificilă distincţia lor sistematică. Această stare de lucruri explică faptul că în caracterizarea feluritelor tipuri de mai sus a trebuit să folosim uneori clemente împrumutate altor tipuri înrudite. Dar cu toate că există o atracţie între feluritele tipuri stabilite, aceasta nu conţine nimic absolut şi riguros în sine. Reprezentarea mişcării în pictura flamandă se asociază cu tipul plastic al coloraţiei prin tonuri locale. Viziunea pitorească a lui

Rodin se îmbină cu o caracterizare idealistă a omului. Dimpotrivă, viziunea plastică a unui Donatello, în capetele lui florentine, se îmbină cu o caracterizare realistă. Nu este exclus aşadar că tipurile câştiate din punctul de vedere al momentelor constitutive ale artei să se asocieze în modurile cele mai variate. Dezvoltarea viitoare a artei poate aduce chiar îmbinări pentru care istoria ei până în prezent nu poate oferi niciun exemplu. Din această pricină, stabilirea tipurilor artistice, aşa cum a fost încercată în paginile precedente, ni s-a părut mai nimerită. Căci ea a înfăţişat în libertate feluritele clemente ale unor sinteze tipice, pe care sistemul esteticii nu are posibilitatea să le prevadă şi să le mărginească.

5. ALTE SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI

a) STILUL

Stabilind feluritele tipuri de artă, am făcut prima încercare de a stăpâni teoretic varietatea nesfârşită a operelor date în experienţa artistică. Aceste opere s-au arătat susceptibile de a se grupa în anumite clase cuprinzătoare, după particularităţile pe care le manifestă în raport cu unul sau altul dintre momentele constitutive ale artei în genere. Astfel, opere aparţinând unor artişti sau epoci diferite, ba chiar unor arte felurite, pot intra în clasa aceluiaşi tip. Pentru a relua un singur exemplu, tipului plastic îi aparţin nu numai pictura Renaşterii şi mozaicurile bizantine, dar şi tragedia clasică deopotrivă cu sculptura greacă. Aceleaşi particularităţi ale clarificării prin artă leagă toate aceste opere între ele în unitatea aceleiaşi clase omogene. Pentru scurtarea expunerii, au fost citate uneori mai puţine sau chiar un singur exemplu, menţinându-se însă totdeauna subînţeleasă ideea că prin tipuri se organizează întreaga experienţă artistică, introducându-se unitate şi sistemă în cuprinsul ei. Chiar dacă pentru un tip nu este cu putinţă să se invoce decât un singur exemplu, virtualitatea lui rămâne nesfârşită. Astfel,

pentru modalitatea izolării în spaţiul transcendent în legătură cu reprezentarea plastică a omului, sfântul bizantin rămâne până azi singura pildă cu adevărat valabilă. Nimic nu ne împiedică însă a crede că, odată cu refacerea condiţiilor spirituale care comandă izolarea în acelaşi nivel al spaţiului, alte opere de artă nu vor intra în cadrul aceluiaşi tip.

Tipul rămâne deci prima încercare de sinteză teoretică în artă. El nu este însă singura. *Stilul* este o altă sinteză teoretică de acest fel. Deosebirea dintre stil şi tip este destul de delicată şi în realitate ea a fost adeseori trecută cu vederea. Căci stilul, ca şi tipul, grupează operele de artă după similitudinea structurii lor. Apoi, întocmai ca tipul, principiul de grupare al operelor trebuie căutat într-o tendinţă extraestetică a spiritului. De ce goticul sau rococoul au adoptat anumite particularităţi structurale pentru grupa de opere pe care o denumesc se explică în întreaga cercetare modernă, prin misticismul omului medieval în primul caz, prin rafinamentul social al mediului creat de monarhiile occidentale în veacul al XVIII-lea, în al doilea caz. În acest înţeles L. Blaga are dreptate să spună: „Stilul reprezintă nişte valori extraestetice pătrunse în estetic” 1. Dar cu toate aceste apropieri dintre tip şi stil, deosebirea dintre ele nu este mai puţin sensibilă. Tipul grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalităţii lor. Stilul le grupează însă în jurul agentului lor artistic, fie acesta o individualitate artistică, o epocă, o naţiune sau chiar un întreg cerc cultural. Din această pricină se poate vorbi de un stil individual, cum ar fi stilul lui Dante sau Shakespeare, de un stil epocal, cum ar fi romanicul sau goticul, de un stil francez sau german şi de stilul antic sau modern. Niciodată însă nu se poate lega vreunul din aceste atribute de noţiunea vreunui tip. Unitatea unui tip este totdeauna superioară distincţiilor

individuale sau istorice. Sfera lui este cu mult mai întinsă. Particularităţile de structură ale dramei lui Shakespeare nu ne îndreptăţesc niciodată să vorbim de tipul dramei shakespeariene, ci numai de stilul ei. Prin stilul ei drama lui Shakespeare este unica. Prin tipul ei, ea aparţine, după cum a arătat bine O. Walzel, loi mei baroce a artei2, în care intră nu numai majoritatea operelor de pictură, sculptură şi arhitectură din epoca imediat următoare Renaşterii, dar şi modalităţi artistice epocal diferite, cum ar fi de pildă goticul flamboyant etc. Confuzia dintre stil şi tip provine adeseori din faptul că amândouă sunt asociate cu aceleaşi atribute. Se vorbeşte astfel de stilul şi de tipul baroc, deşi aceste două expresii desemnează sinteze teoretice deosebite. Tipul este o noţiune pur sistematică. Stilul este o noţiune în acelaşi timp sistematică şi istorică. Raportându-ne la diferenţierile metodologice pe care le face Rickert, s-ar putea spune că tipul este produsul unei operaţii de generalizare, pe când stilul al unei lucrări în acelaşi timp de generalizare şi de individualizare. Stilul este astfel, din punct de vedere metodologic, o noţiune mixtă în care se întrunesc perspectiva istorică cu cea sistematică. Căci el unifică un grup de opere nu după raportul lor de succesiune, aşa cum face istoria în interiorul seriilor sale, ci după similitudinile lor de structură, integrând o noţiune în acelaşi timp generală şi unică.

Vom defini stilul: unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, naţiunea, epoca sau cercul de cultură. Unitatea şi originalitatea sunt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate şi neasimilabile, confuzia şi anarhia. În acest înţeles putea Nietzsche să extindă noţiunea de stil de la întrebuinţarea ei artistică asupra manifestărilor de cultură ale unui popor, deplângând lipsa

de stil a culturii germane din vremea lui, în care i se părea că se amestecă haotic influenţe pornind din punctele cele mai variate ale istoriei3. Lipsită de stil este şi unitatea moartă, coeziunea mecanică din care nu ne vorbeşte o individualitate originală animatoare. *„Le style c'est I honune"*, spunea Buffon, şi ar fi putut adăuga că este noţiunea, epoca sau cercul de cultură căreia opera îi aparţine. Prezenţa şi influenţa acestor centre, acţiunea lor spirituală şi unificatoare o constatăm şi preţuim în fenomenul stilului. Când însă originalitatea este simulată sau când centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decât în acord cu orientările sale autentice şi profunde, atunci înregistrăm şi dezaprobăm *maniera*. Sunt individualităţi manierate, poeţi şi artişti preţioşi din toate timpurile, dar şi epoci şi culturi întregi care suferă de acest viciu, cum s-a imputat de atâtea ori alexandrinismului grec. Manierismul apare mai ales atunci când se produce disocierea şi dezacordul dintre originalitatea artistului individual şi a naţiunii, epocii sau culturii care îi înglobează. Sunt astfel manieraţi artiştii academici, care menţin norma unei inspiraţii clasice în mijlocul unor împrejurări care s-au schimbat, oratori creştini care compun discursuri sacre în stilul lui Cicerone, versificatori moderni, care compun în formele poeziei persane din veacul al XIII-lea şi al XIV-lea, afectând stilul lui Hafis şi Sadi. poeţi franţuziţi în mai toate literaturile naţionale, nu numai în literatura română. Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului şi a societăţii. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită şi întărită de aceea a mediului local şi a epocii. Nu însă până la punctul în care acestea din urmă devenind mai puternice, prin glasul lui n-am mai auzi decât pe ale lor. Manieraţi, lipsiţi de adevărată originalitate, sunt deci şi artiştii care cedează uşor gustului timpului şi orientărilor culturii lor. Numai armonia

acestor factori, dozajul lor delicat şi precis întregeşte adevăratul stil.

b) ARTELE ŞI CLASIFICAREA LOR

Operele de artă concrete şi particulare se grupează nu numai în interiorul tipurilor şi stilurilor, dar şi în acela al artelor. Poezia şi mimica, dansul, muzica, arhitectura, desenul, sculptura şi pictura sunt noţiuni câştigate din sinteza teoretică a operelor individuale, singurele date efectiv în experienţa artistică. Nimeni nu are de-a face în contemplaţie cu poezia, cu muzica sau cu dansul în genere, ci numai cu opere artistice, pe care printr-un act de mediaţiune al spiritului le atribui uneia sau alteia dintre clasele enumerate mai sus. Artele sunt deci construcţii teoretice ale spiritului, rezultatul unei operaţii de clasificare aplicată asupra operelor concrete.

Criteriile acestei clasificaţii au variat însă în decursul timpului, fără ca unul singur dintre ele să se dovedească suficient. Una din cele mai vechi şi mai bine cunoscute clasificări, aceea a lui Lessing, obţine conceptul artelor şi le clasifică după criteriul mijloacelor de realizare, fluente (cum sunt cuvântul sau sunetul) sau stabile (cum sunt masa, linia, volumul sau culoarea). În acord cu acest criteriu aitcksunt succesive (poezia, muzica) sau simultane (arhitectura, desenul pictura, sculptura). După cum am mai avut prilejul să constatam în cursul acestei lucrări, clasificarea lui Lessing prezintă însemnate cu ficultăţi psihologice, deoarece orice operă de artă întrucât este contemplată aparţine ordinii temporale şi este prin urmare succesivă. Pe de altă parte, orice operă întrucât la sfârşitul contemplaţiei se recompune într-un efect de totalitate, este simultană. Dar în afară de aceste greutăţi psihologice, clasificarea lui Lessing este insuficientă şi din punctul de vedere al particularităţilor de structură ale feluritelor arte. Căci dacă, de pildă, pictura, împreună cu desenul, cu sculptura şi cu arhitectura au comun folosinţa mijloacelor

spaţiale, ea împarte cu muzica însuşirea de a dezvolta un anumit element al expresiei, şi anume tonalitatea sau modulaţia ei, şi aparţine prin această trăsătură unei alte clase, în care nu intră nici desenul, nici sculptura, nici arhitectura. Kant a avut mai întâi ideea de a propune o clasificare a artelor după elementul expresiv pe care fiecare din ele îl dezvoltă cu precădere, şi a face din aceste elemente factorul integrant al feluritelor clase artistice1. Într-o expresie completă se pot distinge în adevăr conţinutul intelectual transmis prin *cuvânt*, *gestul* spaţial care îl însoţeşte şi figurează şi *tonalitatea* sau *modulaţia* care traduce mai cu seamă acompaniamentul lui sentimental. Artele cuvântului sunt pentru Kant poezia şi elocinţă. În grupul artelor gestului sau figurative intră arhitectura, sculptura, pictura ca artă a desenului, arta grădinilor şi decoraţia de toate categoriile. Printre artele tonalităţii trebuie în fine distinsă muzica şi pictura ca artă a coloritului. Oricât de interesantă ar fi clasificarea lui Kant, prin ideile pe care le trezeşte despre constituţia intimă a artelor şi printr-o regrupare a lor care pune în lumină afinităţi mai ascunse între ele, nici ea nu e scutită de orice dificultăţi. În adevăr, după cum observă Dessoir, artele mai pot fi integrate şi clasificate după cum întreţin raporturi cu formele reale şi provoacă asociaţii determinate (plastica, pictura, mimica, poezia) sau înfăţişează forme ireale şi provoacă asociaţii nedeterminate (arhitectura, muzica) 3. Astfel, pictura, care ca artă a coloritului intra, pentru Kant, în aceeaşi clasă cu muzica, se asociază acum cu plastica, mimica şi poezia; în timp ce arhitectura, care se întrunea cu plastica şi desenul, se regăseşte acum alături de muzică. De altfel, Dessoir rămâne până la urmă sceptic faţă de noul criteriu al raportului cu formele reale. Oare formele reale ale desenului, picturii şi sculpturii nu se asociază prin elementul compoziţional al operei în forme ireale, în acele

scheme abstracte despre care am vorbit şi noi în paginile consacrate ordonării în artă? Oare poezia prin metrică şi rimă nu aparţine artelor cu forme ireale? Nu există oare un element arhitectonic în desen, sculptură şi pictură? Nu există arhitectură în muzică? Nu există arhitectură şi muzică în poezie? 3 întrebările s-ar putea înmulţi pentru a scoate mai bine în evidenţă caracterul instabil şi fluent al claselor de arte. Wolfflin, în lucrarea de mai multe ori amintită până acum, a arătat bine în ce constă picturalizarea sculpturii şi arhitecturii în trecerea de la Renaştere la baroc. Dimpotrivă, odată cu arta clasicizantă a lui David şi a şcolii sale se poate vorbi de o sculpturalizare a picturii. Toate observaţiile de până acum ne dovedesc că sintezele teoretice în aşa-numitele arte rămân totdeauna provizorii, dar păstrează valoarea unui instrument de analiză, întrucât marchează unele particularităţi structurale ale operelor. Ele au apoi o valoare prin înseşi revizuirile succesive pe care le reclamă şi care adâncesc necontenit lucrarea de caracterizare structurală a operelor.

Dacă artele se pot cu atâta greutate despărţi radical, dacă în realitate ele se ating prin atâtea puncte şi fuzionează necontenit unele cu altele, se înţelege cât de firească, dar şi cât de puţin nouă este ideea întrunirii lor. Unificarea artelor a apărut totuşr ca un program de o mare noutate în romantism, de pildă la un Solger4. O idee care mai târziu a devenit baza sistematică a dramei muzicale wagneriene. Asociaţia dintre poezia dramatică, muzică şi dans este străveche. De asemeni, aceea dintre poezie şi cânt. Vechea poezie a rapsozilor antici şi a trubadurilor medievali nici nu trăia decât în această asociaţie. De asemeni, arhitectul, sculptorul şi pictorul au lucrat totdeauna în colaborare în marile stiluri ale artei, în antichitate, în romanic, în gotic şi în Renaştere. Izolate din complexul care le întrunea în toate aceste stiluri, cu ocazia

construirii unui templu, a unei catedrale sau a unui palat, arta arhitectului, a sculptorului şi a pictorului nu şi-au câştigat decât mult mai târziu o relativă independenţă. Templul grec este un edificiu menit să păstreze statua zeului sau zeiţei, un „înveliş pentru simulacrul divin”, spune E. Boutmy5. Pictura şi sculptura romanică şi gotică sunt totdeauna gândite în raport cu o suprafaţă a construcţiei care trebuie accentuată sau cu un volum care trebuie împlinit, pentru a evita impresia neplăcută a vidului. În Kenaşleie încă, unele din cele mai importante realizări ale picturii, cum suni logiile lui Raffael sau picturile lui Michelangelo în Capela Sixiina etc., sunt gândite în conexitate cu arhitectura. Dar tot în aceasta epocă, magnificenţa principilor şi a cardinalilor, apoi a marilor burghe/i, solicită dezvoltarea portretului, care vine să ocupe un zid al unei locuinţe particulare şi de data aceasta fără vechea solidaritate cu ideea arhitecturală. Dezvoltarea burgheziei în Nord, cu nevoia de a orna interiorul pe care o provoacă, adânceşte acea separare a artelor, care a făcut mai în urmă problematică şi nouă ideea întrunirii lor. Dacă însă unificarea artelor este un gând menit să integreze manifestările ei parţiale în totalitatea care i-a asigurat în trecut marile ei realizări, ea trebuie întreprinsă în aşa fel încât să recompună în adevăr un efect de totalitate. Unificarea artelor trebuie deci distinsă de acumularea lor, aşa cum se întâmplă de atâtea ori în regia modernă, care perpetuează o idee wagneriană rău înţeleasă. O reprezentaţie de teatru, în care ni se oferă alături de textul dramatic şi puţină muzică şi costume frumoase şi decoruri pitoreşti, trădează adeseori intenţia filistină de a cuceri pe spectator prin mai multe laturi ale sensibilităţii lui şi de a aglomera ornamentele, după principiul grosolan că ceea ce este mai împodobit şi mai bogat este şi mai frumos. Este firesc atunci ca faţă de această aglomerare de elemente neînsumate, lipsită de

unitate şi de stil, să preferăm manifestările mai demne ale aşa-numitelor arte izolate, adică ale acelora care dezvoltă cu puritate una singură din valorile universului artistic.

c) GENURILE ARTISTICE

Încercarea de a stăpâni sistematic domeniul operelor de artă a produs o altă sinteză teoretică în aşa-numitele *genuri artistice*. Genurile artistice presupun însă ca nişte cadre constituite artele, al căror teritoriu ele îl subîmpart. Problema genurilor artistice ne duce în inima teoriei speciale a artelor şi prin urmare peste limitele esteticii generale, căreia îi este consacrată exclusiv lucrarea de faţă. Dacă totuşi ne oprim acum în faţa genurilor artistice, este din pricina faptului că odată cu prilejul lor se evidenţiază încă o dată anumite momente sistematice din constituţia artei. Genurile artistice sunt în adevăr noţiuni teoretice rezultate din conjugarea noţiunii uneia din arte cu unul din factorii artei în genere: material, valoare eteronomică, unitate estetică. Materialul, valoarea eteronomică şi unitatea estetică sunt cei trei factori de integrare a operelor în genuri. Acţiunea lor nu este însă egală în domeniul fiecărei arte în parte. Aşa, de pildă, poezia nu foloseşte decât un singur material, cuvântul, şi prin urmare din acest punct de vedere ea nu cunoaşte nicio articulaţie interioară a regiunii ei. În schimb sculptura poate folosi marmura, bronzul, lemnul, pământul, porţelanul etc., diversificându-se în consecinţă în genul sculpturii în marmură, bronz, lemn etc. De asemeni, există un gen al picturii în ulei, acuarelă, pastel, frescă, tempera etc. Cunoaştem apoi genul muzicii de coarde şi de suflători, al muzicii cântate etc. În acord cu valoarea cteronomică pe care o realizează, poezia poate fi religioasă, eroică sau socială etc., tot atâtea genuri care pot reveni cu unele excepţii şi în domeniul sculpturii sau al picturii, ca de pildă monumentul eroic sau civic, statueta şi portretul, pictura istorică şi religioasă etc. Tot astfel, după

valoarea ei eteronomică, arhitectura cunoaşte genul vilei şi al palatelor publice sau particulare, al catedralei, halelor, gării etc. Muzica distinge apoi între marş, lied, oratoriu ş.a.m.d. O deosebită importanţă prezintă diferenţierea în genuri după felurile unificării estetice, active în cadrul diverselor arte. Astfel, muzica unifică, fie prin revenirea aceluiaşi refren, între care se intercalează câte un episod sau divertisment (rondo), fie prin repeţirea aceluiaşi sistem de fraze (antiphonia), fie prin repeţirea aceluiaşi sistem de fraze urmat de unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări şi combinări ale acestor modalităţi elementare pe care le regăsim în sonata sau simfonia modernă. Genul liric, epic şi dramatic reprezintă şi ele în poezie moduri felurite ale unificării. În cadrul concis al afectului personal. În interiorul sferei istorice a povestirii sau în cadrul acţiunii dramatice. Dar liricul, epicul şi dramaticul reprezintă în poezie şi modalităţi ale clarificării, prin care sporesc în valoarea lor sensibilă anumite aspecte ale realităţii. Intuiţia lirică a lumii o răsfrânge ca stare de suflet, pe când cea epică, drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică, drept conflict şi luptă de forţe antagoniste. Prin aceste din urmă genuri şi prin altele asemănătoare, artele particulare se sistematizează după momentele constitutive ale artei în genere.

Cum însă acestea se specifică, după cum am văzut. În tipuri, se poate spune că genurile amintite în urmă reprezintă nişte tipuri marginile în sfera uneia sau alteia dintre arte.

Genurile artistice au constituit în clasicism criteriul gustului şi uneori al creaţiei artistice. Conformarea la condiţiile genurilor, concepute ca nişte modele eterne şi imuabile ale operelor de artă, era cerută deopotrivă de artişti şi de acei care îi judecau. „Criticul superior, scrie odată Marmontel, trebuie să aibă în imaginaţia sa tot

atâtea modele diferite câte genuri există”. Iar Albert Thibaudet, care îl citează, poate cu drept cuvânt să observe: „Problema genurilor a deţinut în critică, până în veacul al XIX-lea, un loc tot atât de considerabil ca problema universalelor în filosofia evului mediu” 1, în veacul al XIX-lea, romantismul a înfrânt rigiditatea vechilor genuri, socotindu-se liber să le amestece sau chiar să creeze altele noi. „Toate genurile poetice clasice în puritatea lor strictă, scrie odată romanticul Fr. Schlegel, sunt azi ridicule”. 2 Tirada lirică şi episodul în dramă au fost printre produsele acestei încălcări de domenii, pentru care un model mai îndepărtat se putea găsi în Shakespeare şi în teatrul clisabetan. Dar visul romanticilor mergea mai departe, către ceea ce Schlegel numeşte odată „poezia universală progresivă”, în care toate felurile ei să se întrunească într-un adevărat microcosmos poetic. Restauraţia clasică a gustului francez la finele secolului trecut readuce credinţa în genuri ca nişte entităţi constituite, dar nu eterne şi imuabile. Aplicând noul spirit al ştiinţelor naturale, un Fr. Brunetière le arată trăind, modificându-se şi transformându-se. Celebrele lui prelegeri asupra *Evoluţiei poeziei lirice în Franţa* aveau astfel prilejul să urmărească cum din oratoria religioasă a veacului al XVII-lea s-a dezvoltat treptat meditaţia lirică a romanticilor. Studii despre evoluţia genurilor au apărut numeroase după Brunetière. toate manifestând aceeaşi poziţie intermediară între realismul clasic şi nominalismul romantic.

Astăzi ni se pare evident că genurile sunt produse istorice, şi ca atare capabile să se transforme sau chiar să dispară. Epopeea, de pildă, este astăzi un gen mort şi încercările mai noi ale unui Spittcier de a o învia au rămas deocamdată fără continuatori. Cine mai scrie apoi epistole didactice în felul lui Boileau? Satira s-a refugiat în subsolurile literaturii. Abia dacă o mai întâlnim din când în

când în foile umoristice. Meditaţia romantică, cu toate înălţimile la care au condus-o odată un Vigny, un Lamartine, un Leopardi, se găseşte şi ea în mare criză. Şi cu toate acestea, din punct de vedere estetic nu este totul absolut irelevant în vechea noţiune a genurilor. Faptul de a folosi un material sau altul, de a întrupa o anumită valoare eteronomică sau de a folosi un procedeu determinant al unificării impune unele condiţii stabile, peste care nu se poate trece decât cu riscuri estetice foarte mari. Există o legalitate internă a acuarelei sau frescei, a vilei sau palatului public, a dramei şi a romanului, fixată prin însăşi viaţa istorică a artei, care a lămurit la un moment dat chipul cel mai fericit de a întrebuinţa un material, virtualităţile şi afinităţile lui, căile cele mai bune de a atinge un scop extraestetic în artă, unele procedee esenţiale în evocarea vieţii prin povestire sau prin acţiune scenică. Există fireşte probleme nedezlegate în artă, şi în măsura lor genurile apar relative şi schimbătoare nu pentru că nu se pot niciodată constitui, dar pentru că se caută. De la Mairet la Corneille se poate urmări o întreagă dezvoltare a tragediei franceze care dibuieşte condiţiile genului, adaptarea cea mai bună la norma ci internă, până în clipa când *Ciclul* pare a o realiza3. Când după un secol şi jumătate nimeni nu mai scrie tragedii, toată lumea este încă de acord că ele nu puteau îi scrise mai bine decât o făcuseră în trecut poeţii clasici. Viaţa istorică poate astfel elimina un gen, lăsând intacte necesităţile legate de firea lui. Acceptarea genurilor are apoi un rol pozitiv şi în creaţie. Limitările pe care genurile le impun, deopotrivă cu toate obstacolele în artă, au o funcţiune-creatoare. Cine sparge şi depăşeşte limitele genurilor poate mai uşor să se piardă în nedeterminarea lipsită de formă. Disciplina genurilor garantează însă rigoarea formală, stricteţea compoziţiei. Apoi în aceste graniţe restrânse, imaginaţia împiedicată să se desfăşoare în suprafaţă se concentrează

şi se adânceşte.

6. ETERONOMIA ARTEI

Înţeleasă ca produsul subordonării unui obiect în sfera valorii estetice, arta ne apare ca o întocmire sustrasă mobilităţii şi variaţiunilor istorice. Valoarea estetică face în adevăr parte din categoi ia scopnrilor în sine. Întrucât participă la ea, arta nu se leagă cu restul realilalii nici ca mijloc, nici ca un scop provizoriu şi relativ, menii a îi depăşii. Am văzut apoi care sunt mijloacele pe care le foloseşte arta pentru a obţine caracterul autotelismului său. Printre momentele constitutive ale artei, izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea ne-au apărui drept acelea capabile de a o sustrage din înlănţuirea aspectelor şi evenimentelor în experienţa practică şi de a o constitui ca o unitate eterocosmică autonomă. Prin acest caracter, arta s-a arătat în toate timpurile drept depozitul gloriei celei mai durabile. *„Exegi monitmentum aere perenius”*, scrie Horaţiu despre odele sale. Întocmind unităţi autonome, scopuri în sine, artiştii s-au socotit adesea drept dispensatorii gloriei, ai gloriei lor proprii şi a acelora cu ale căror nume şi fapte opera lor se lega. Această aspiraţie a fost foarte vie şi adeseori exprimată de poeţii antichităţii şi ai Renaşterii, dar ea n-a dispărut nici mai târziu, ca una care rezultă din răsfrângerea sensului estetic al operei.

Dar în afară de această existenţă quasi eternă a operei, rezultată din însuşirea ei estetică, ea se leagă în întreaga viaţă istorică şi este supusă mobilităţii şi fluctuaţiilor ei prin cuprinsul de valori extraestetice pe care le însumează şi le supune unităţii sale. Pornind de la această constatare, am putut spune şi altă dată că arta este eternă prin forma ei estetică şi vremelnică prin conţinutul ei. Prin cea dintâi, arta durează; prin cel de al doilea, se uzează şi îmbătrâneşte. Desigur, din dorinţa de a asigura o durată cât mai întinsă operelor lor, aţâţi artişti moderni au profesat purismul estetic, eliminarea tuturor

conţinuturilor relative din artă, a tendinţelor filosofice sau sociale din literatură, a anecdotei şi motivului din pictură, a elementului programatic din muzică. Astfel de aspiraţii sunt însă destul de noi în artă. În lunga ei dezvoltare, arta a întreţinut raporturi strânse cu formele felurite ale vieţii istorice şi a evoluat cu ea. Chiar apariţia artei este un fenomen pentru a cărui producere au conlucrat forţe felurite ale vieţii sociale. Este îndreptăţit deci a studia producerea şi evoluţia artei în raport cu forţele extraestetice cu care viaţa ei s-a încrucişat. Odată cu aceasta însă metoda şi obiectivul cercetării noastre se schimbă. Până acum ceea ce ne-a preocupat a fost descrierea artei în însuşirile ei generale şi în tipurile ei speciale. Ceea ce dorim să înfăţişăm acum, folosind rezultatele moderne ale cercetării, sunt condiţiile genetice şi evolutive ale artei, apoi unele din formele speciale pe care ea le îmbracă odată cu varietatea factorilor care o determină şi întrucât o determină. Vom urmări în acelaşi timp funcţiunile pe care ca le împlineşte în societatea omenească. Deosebirea dintre condiţionări şi funcţiuni nu este de altfel atât de radicală pe cât se pare. Pentru ilustrarea acestei împrejurări, câteva exemple, anticipate asupra expunerii viitoare, pot să ajungă. Aşa, de pildă, afirmaţia că arta s-a dezvoltat din muncă poate fi modificată în forma că munca foloseşte din practica artei. Nevoia de a uşura munca va fi condus pe primitiv să găsească muzica. Dar o dată aceasta aflată, munca primitivului asociindu-se necontenit cu ea, a găsit un mijloc capabil s-o dezvolte şi s-o perfecţioneze. Condiţionările explică apariţia artei; funcţiunile lămuresc progresul ei. Acelaşi lucru în ce priveşte legăturile artei cu sexualitatea. Unele interese sexuale vor fi inspirat pe artiştii primitivi. Sexualitatea a devenit însă o funcţiune a artei, după cum o dovedeşte marele ei rol în afirmarea raporturilor etice dintre sexe. Suntem deci îndreptăţiţi a

spune că acelaşi factor poate fi privit ca o condiţie sau ca o funcţiune, după cum îl considerăm din perspectiva cauzală sau finală. Cauzele extraestetice ale artei sunt în acelaşi timp şi scopurile ei. Arta ne-a preocupat până acum ca fenomen estetic autonom. Propunându-ne de aci înainte să cercetăm condiţiile care au promovat-o şi funcţiunile pe care le împlineşte, ne oprim în faţa eteronomiei artei.

a) VALOAREA BIOLOGICĂ ŞI SEXUALĂ A ARTEI

Studiind motivele artei primitive şi factorii care sprijină dezvoltarea ci în societăţile omeneşti este necesar a stabili din capul locului că nu fiecare din aceştia au un caracter extraestetic. Acţiunea de a prelucra obiecte materiale în scopul de a le da o organizare expresivă şi o unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr-un impuls primitiv al sufletului, care n-are nevoie de invocarea altor condiţii pentru a ne explica apariţia lui. Omul este în mod natural artist. Am arătat şi în altă parte că aspiraţia omului către unitate se satisface pe diferite căi. Arta este una din acestea. Dar dacă trebuie să recunoaştem un instinct artistic primitiv, este tot atât de necesar a adăuga că instinctul acesta primeşte întăriri şi este solicilal a se dezvolta prin nişte condiţii care n-au nimic estetic în ele.

Condiţiile despre care trebuie să ne ocupăm acum sunt mai întâi de ordin biologic. Conexitatea dintre artă şi viaţa biologică a fost afirmată mai întâi înăuntrul acelei teorii a artei ca joc, al cărei răsunet a fost mare la sfârşitul veacului trecut. Se cunoaşte contribuţia lui Spencer în această privinţă. Pentru Spencer, animalele superioare nutrindu-se mai bine, bucurându-se apoi de o organizaţie mai complexă şi mai variată, care le permite să menţină în repaus unele funcţiuni, în timp ce pe celelalte le exercită, ajung cu uşurinţă la un excedent de energic, pe care trebuie neapărat să-i cheltuiască. Risipa energiei astfel acumulate se face imitând actele serioase ale vieţii. Aşa

apare jocul sub toate varietăţile lui, printre care trebuie să numărăm şi activitatea artistică. Ipoteza lui Spencer valora atât pentru explicarea artei în evoluţia individuală, cât şi a speţei. Dansulpantomimă al primitivului, în care sunt imitate muncile câmpului, vânătoarea sau războiul, putea fi citat ca un exemplu menit să confirme teoria lui Spencer. Vom vedea că acestor aspecte ale artei primitive li se pot da şi alte explicaţii decât aceea biologică a cheltuirii energiilor acumulate pe căile comode ale imitaţiei. O greutate care se iveşte însă în tot cazul şi de pe acum în calea ipotezei spenceriene este aceea că nu toate activităţile artistice ale primitivului iau forma imitaţiei. Alături de artele care întreţin o relaţie cu formele reale, primitivul cunoaşte şi arte de forme ireale, cum ar fi muzica sau decoraţia fixă şi mobilă a propriului corp, apoi decoraţia unor obiecte străine. Este meritul lui K... Groos de a fi cuprins şi explicaţia acestor activităţi artistice prin teoria sa cu privire la artă ca joc. În adevăr, pentru Groos jocul nu este numai cheltuiala unui prisos de energie, o „activitate dezinteresată”. În joc par a se exercita mai degrabă instincte utile şi necesare vieţii. Ipoteza pur mecanicistă a lui Spencer este înlocuită cu una finalistă. Pe aceste noi baze, jocul dobândeşte un loc mai precis şi mai larg în economia biologică a vieţii. Omul pare a se juca nu numai întrucât acumulează forţe, dar şi întrucât se pregăteşte pentru temele serioase ale existenţei. În rândul jocurilor astfel înţelese, distinge Groos pe acela al exerciţiilor experimentative în legătură cu feluritele aparate motrice şi senzoriale, răspunzătoare în mod special de apariţia artelor în societăţile primitive. Din manipularea în joc a unor materiale plastice, cum ar fi pământul sau ceara, trebuie să fi apărut sculptura; după cum din plăcerea audiţiei şi din manipularea obiectelor sonore este de presupus că au apărut muzica şi instrumentele muzicale. Sculptând şi desenând, cântând şi

făcând să răsune obiecte sonore, exercitându-se cu alte cuvinte artistic, ajungea primitivul la deprinderi de dexteritate şi la o fineţe a percepţiei capabile a fi folosite mai târziu în activităţile de interes practic ale vieţii. Evident, ipoteza lui Groos, ca toate cele care se referă la stadii întrecute din evoluţia omenirii, este greu controlabilă.1 O confirmare a acestei ipoteze vine din observarea locului pe care îl ocupă jocul artistic în existenţa copilului. Copilul-artist este o apariţie cu mult mai frecventă decât adultul-artist. Cu mult înainte de specializarea şi stabilirea aptitudinilor sale, copilul probează în joc virtualităţile pe care le posedă, şi această liberă activitate a facultăţilor sale, din care numai unele vor fi dezvoltate şi folosite, ia forma activităţii artistice. „Copilul se transformă şi transformă, scrie P.A. Lascaris. Imitând, el se descoperă pe sine şi încearcă în mod inconştient să-şi caute forma”. 2 7 ot astfel primitivul, cu mult înainte de a cunoaşte agricultura şi olăritul, practica artele. Omul paleoliticului, care nu se slujea decât de unelte cioplite grosolan în piatră şi de oase, manifesta totuşi o măiestrie artistică uimitoare, după cum o dovedesc atâtea din operele sale de artă, desenuri şi picturi murale, găsite în grotele din Spania nordică şi Franţa de sud etc. Comparate între ele, tehnica şi arta acestui timp dovedesc că pe când cea dintâi era o achiziţie recentă, cea din urmă trebuie să fi avut un lung trecut în urma ei. Evoluţia tehnică a omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluţie artistică. Artistul este mai vechi decât *homo faber*. În practica artelor pare a se fi educat deprinderile tehnice ale omului, şi cu mult înainte ca forţele sale să se fi aplicat la rezolvarea unor teme utilitare de viaţă, ele s-au exercitat artistic şi liber.

Dar despre funcţiunea biologică a artei se susţine nu numai că formează şi dezvoltă însuşirile necesare vieţii, dar şi că ea joacă un anumit rol în organizarea raporturilor

dintre sexe. Darwin arătase în adevăr că frumuseţea plantelor şi animalelor este un instrument al selecţiei sexuale. Pentru a evita degenerarea speţelor prin autofecundare, geniul obscur al naturii înzestrează plantele cu flori frumoase, menite să atragă prin formele şi culorile lor insectele care transportă polenul. Aceeaşi funcţie biologică par a avea podoabele animalelor (apendice decorative, culori frumoase, jocuri şi manevre seducătoare, cântece etc.), eu atât mai mult cu cât ele suni! o (de iima ale masculilor, care urmează pe această cale să se impună atenţiei femelelor. Se ştie care a fost lunga discuţie provocată de această ipoteză a *Descendenţei speţelor*. Un Wallace a observat că aşa-numitele caractere secundare estetice trebuie explicate ca nişte rezultate mecanice ale unui exces de vigoare, influenţând asupra structurii şi conduitei. Femela nu poate selecta decât după gradul de vigoare al masculului, şi preţuirea sa nu poate fi estetică, ci biologică, deşi alegerea după gradul vigoarei poate coincide cu o selectare implicită după însuşirea estetică.3

În tot cazul, dacă ipoteza lui Darwin ar fi fost adevărată, ea ar fi trebuit să primească o confirmare şi din examinarea artei primitive. Se întâmplă însă că, după cum observă E. Grosse, arta primitivă nu pare a juca niciun rol sexual. Poezia primitivilor nu vorbeşte niciodată despre raportul sexelor, şi nici cântecele lor nu manifestă vreo funcţiune în acest sens. Poezia şi muzica primitivă nu sunt niciodată erotice. Nici ipoteza darwinistă, în felul în care a modificat-o Wallace, nu este mai bine confirmată de examinarea faptelor. Frumuseţea pe care o preţuiesc primitivii în femeile lor nu este niciodată a unei vigori şi armonii capabile să asigure reproducerea în bune condiţii, în această privinţă K. Groos a observat cu multă dreptate că ceea ce preţuieşte primitivul ca frumos în femeie constă mai degrabă într-o deformare a tipului uman specific, prin

raderea şi smulgerea părului, a genelor şi sprâncenelor, prin comprimarea craniului şi a picioarelor, prin străpungerea urechilor, a nasului şi buzelor, prin mutilarea sânului şi prin lungirea urechilor, care la unele frumuseţi primitive ajung cu lobul la nivelul umerilor. Ideea frumuseţii ca instrument al selecţiei sexuale nu este mai bine confirmată nici de observaţia că dacă se poate vorbi despre o activitate estetică a animalelor, ea constă dintr-o împodobire a locuinţelor, nu a corpului, şi că dacă evoluţia ontogenetică reproduce pe aceea filogenetică, este caracteristic faptul că copilul este mai întâi sensibil la frumuseţea obiectelor şi numai mult mai târziu la aceea a corpului omenesc.4 Tot astfel, dacă sculptura primitivă reprezintă aproape cu exclusivitate pe femeie, iar nu pe bărbat, lucrul pare să rezulte, după cum observă W. Deonna, din dorinţa bărbaţilor, singurii meşteri ai timpului, de a se sustrage acţiunii magiei simpatice, abandonând numai pe femei influenţei ei nefaste.5 Mai multă valoare sexuală are în arta primitivă decoraţia, care se aplică totuşi în primul rând altor părţi ale corpului şi numai în rândul al doilea organelor genitale, desigur pentru a potenţa imaginaţia erotică, dar şi pentru a feri aceste organe de „privirea rea”, încărcată cu proprietăţi magice primejdioase.6 în sfârşit, cu privire la dans s-a observat de asemeni că dacă în triburile primitive practica acestei arte are uneori funcţiunea de a apropia sexele, această funcţiune nu este totuşi indisolubil legată de exerciţiul ei, de vreme ce există dansuri primitive care nu sunt executate decât în ceremonii de la care femeile sunt excluse. Toate aceste fapte ne permit a conchide că dacă arta primitivă are o anumită valoare sexuală, ea nu este totuşi atât de puternică şi întinsă după cum ipoteza darwinistă ne-ar fi îndreptăţit să credem. Valoarea sexuală a artei aparţine deci mai mult decât trecutului artei dezvoltării ci ulterioare şi prezentului ei. Căci nu este nicio

îndoială că arta societăţilor noastre acordă un loc întins temelor erotice şi că prin această însuşire ea a alcătuit unul din forurile în care s-a cultivat mai mult sensibilitatea erotică a omului modern. Istoricului Seignobos i se atribuie exclamaţia făcută odată în timpul uneia din prelegerile sale: *„l'amour, cette invention du XII-e siècle*!*”*, desigur în legătură cu literatura cavalerească a evului mediu, în care s-a creat forma iubirii moderne şi etica ei. Cum s-a produs morala europeanului cult de azi şi ce loc ocupă femeia în sistemul ei, cum s-au produs prescripţiile, interdicţiile şi libertăţile care o privesc sunt nişte întrebări al căror răspuns complet n-ar fi dat, dacă nu s-ar ţine seama şi de influenţa artiştilor.

Cercetarea are deci să răspundă şi la problema relativă la locul pe care sexualitatea îl ocupă în toate manifestările artistice ale popoarelor culte, precumpănitor dacă îl comparăm cu acela pe care îl deţine în arta primitivilor. Însemnătatea în creştere a sexualităţii în artă mi se pare a proveni din trei condiţii felurite. Mai întâi, din progresul pe care l-a obţinut în conştiinţa autonomiei ei. Arta primitivă este într-o măsură covârşitoare impregnată de intenţii sociale. După cum vom avea prilejul să constatăm şi mai târziu, arta primitivă lucrează în sensul întăririi grupului social, a coerenţei lui intime, cu o forţă pe care practica ei în societăţile noastre nu ne permite s-o bănuim. Diminuată mai târziu în funcţiunea ei socială şi mărginită la expresia şi cultura sentimentelor individuale, a fost firesc ca arta să aleagă printre acestea pe acela care posedă o intensitate mai mare şi să lege o alianţă puternică cu el. Este neîndoios însă că sentimentele grefate pe instinctul sexual sunt printre cele mai intense. Idiotismul artei culte provine deci din locul care i-a fost indicat în interioiiil sufletului individual şi dintr-o mai justă adaptare la scopurile care în aceste condiţii îi revin. În al doilea rând, arta este chemată să joace faţă de instinctul

sexual un rol pe care nu este singură să-i îndeplinească faţă de alte instincte ale omului. După cum a observat cu multă subtilitate Charles Lalo, feluritele instincte ale omului găsesc în viaţa socială mijloace de a se exercita chiar în afară de instituţiile pe care le-a organizat, fără nicio primejdie pentru societate. Luxul eliberează şi dezvoltă apetiturile economice ale omului, sporturile împlinesc acelaşi rol faţă de nevoile noastre de activitate, jocurile ingenioase faţă de trebuinţele spiritului nostru, nenumăratele împrejurări ale vieţii moderne faţă de aspiraţiile de a se exercita ale sensibilităţii. În niciuna din aceste împrejurări, jocul liber cu instinctele şi facultăţile noastre nu atrage după sine vreo periclitare a ordinii stabilite în societate. Există un singur instinct a cărui liberă exercitare în afară de cadrele lui instituite ar deveni primejdioasă. Acesta este instinctul sexual. Singura lui formă regulată de manifestare este aceea care are loc în cadrele familiei. Orice depăşire a acestor cadre devine o dezordine de care soliditatea internă a societăţii se resimte. În aceste împrejurări apare arta, pentru a oferi sexualităţii un domeniu de eliberare care să nu se întovărăşească cu neajunsuri pentru societate. Şi de fapt formele erotice mai deseori reprezentate de artă sunt cele neregulate. „Într-o societate poligamă ca aceea a ţărilor musulmane, scrie Lalo, aşa cum o întrevedem de pildă în *o mie şi una de napii*, obiectul normal al imaginaţiei poetice nu este pluralitatea soţiilor legale, ci iubirea în afară de harem: amorul *ilegal*. S-ar putea chiar spune că într-o ţară cu poligamie legitimă, luxul şi poezia iubirii este fidelitatea, iubirea exclusivă, amorul ideal i/al unei singure femei şi dispreţul paradoxal al tuturor celorlalte în mijlocul ispitelor oferite şi îngăduite. În opera lui Goethe, *Werther* şi *Faust* sau chiar *Elegiile romane*, se găsesc, fiecare în felul său, în desăvârşită tradiţie estetică; în timp ce *Hermann şi Dorothea*, constituind un tratat epic al iubirii

conjugale, este o operă excepţională, izbitoare, ratată. Arta încă primitivă a lui Homer, altfel atât de puţin erotică, poate să picteze iubirile vinovate ale lui Paris şi Elenei sau luptele pretendenţilor în jurul Penelopei; dar se opreşte să descrie căsnicia regulată a lui Agamemnon sau Ulysse”. 7 S-a spus despre artă că este „amorală”. Lalo observă însă că s-ar cuveni a se afirma despre ea că este mai degrabă „a familială”.

În sfârşit, jocul artistic cu sentimentele altoite pe instinctul sexual a avut adeseori şi funcţiunea de a anticipa sau de a însoţi reformele eticii sexuale în curs. Mai cu seamă poezia erotică, în forma ei lirică, epică sau dramatică, a lucrat ca o mare putere civilizatoare în stabilirea raporturilor sociale dintre femeie şi bărbat. Fără îndoială că în înălţarea şi eliberarea femeii din situaţia cu totul subordonată în care o menţinea organizarea patriarhală a familiei medievale, lirica evului mediu va fi avut rolul ei. Lirica antichităţii n-a ştiut să-şi împlinească această misiune. Amorul cântat de ea rămâne numai carnal, şi femeia în cadrul ei este cel mult obiectul dorinţei, nu al iubirii. Abia dacă bizara iubire greacă a efebului a produs accente mai spirituale în dialogurile lui Platon. A trebuit să intervină marea forţă istorică a creştinismului, pentru ca, sub semnul adoraţiei Fecioarei, femeia să fie înfăţişată cu fervoare de lirica noilor popoare ale Europei şi ca pe această cale reforma etică a relaţiilor dintre ea şi bărbat să-şi găsească un adjuvant. Dar şi mai târziu, înfăţişând-o ca obiectul preţios al unor sentimente intense, poezia erotică a conferit femeii un loc în viaţa bărbatului care, chiar în acest chip, devenea mai important. Este sigur că, într-o societate lipsită cu totul de poezie sau de artă erotică în genere, raportul sexelor ar rămâne primitiv şi brutal şi femeia ar fi sortită unei situaţii de iremediabilă inferioritate. Prin artă, sentimentul erotic se spiritualizează şi raporturile dintre sexe care se

dezvoltă din el devin mai delicate. Situaţia socială a femeii n-are decât să câştige din această transformare. Când însă femeia este înfăţişată nu ca obiectul iubirii, ci al unor reprezentări obscene, în care se exprimă o dorinţă sălbatică şi nestăpânită, arta nu secundează mişcarea de eliberare şi înălţare etică a femeii, ci contribuie mai degrabă la înjosirea ei, deopotrivă cu a bărbatului. Ceea ce conţine reprobabil o artă obscenă este reflexul pe care ea îl primeşte despre acel raport dintre sexe, în care bărbatul şi femeia îşi apar unul altuia ca nişte unelte ale plăcerii. Consideraţia socială a femeii nu poate creşte pe această cale. Arta pornografică porneşte totdeauna dintr-o atitudine misogină, dintr-un adânc dispreţ pentru femeie, care nu mai poate vedea în ea obiectul demn al unei asociaţii de fiinţe autonome şi egale. Greşeala comisă cu ocazia sancţionării raportului dintre sexualitate şi artă stă în confuzia adeseori făcută între arta erotică şi aceea obscenă. Aceasta este, după cum îmi pare, confuzia „vertuismului”, caracterizat într-o mică scriere renumită de sociologul Vilfredo Pareto, al acelui curent de opinie, foarte răspândit în tot decursul veacului al XIX-lea şi care făcea pe ministrul italian Luzzatti să oprească reproducerile după statua Paolinei Borghese de Canova sau după *Amorul sacru şi profan* al lui Tizian. Acelaşi curent îndemna cenzura lui Napoleon al III-lea să interzică *Doamna cu camelii* a lui Al. Dumas-fiul şi determina tribunalul de Sena să urmărească pe Flaubert şi Baudelaire. „Vertuismur, arată Pareto, n-a fost niciodată atitudinea societăţilor în momentele lor de vitalitate.8 Dar despre vertuism se mai pot adăuga şi alte consideraţii, trecute cu vederea de Pareto. Prin confuzia pe care o menţine între iubire şi obscenitate, vertuismul dovedeşte reaua idee pe care o are despre orice modalitate a iubirii, imposibilitatea lui de a se înălţa la formele ei spirituale şi demne. Când nu este o ridiculă ipocrizie, vertuismul

maschează o inhibiţie, o oprire în evoluţia normală. Din punct de vedere individual, repulsia eroticului este actul unei conştiinţe retrograde, care n-a ajuns încă să ia o cunoştinţă limpede de instinctele sale, pentru a le putea conduce şi stăpâni. Groaza de erotic este adeseori numai forma disimulată a puterii obscure pe care instinctul sexual o are în noi. Din punct de vedere social, această groază este semnul unei regresiuni sociale la stadiul în care femeia era fiinţa inferioară şi impură, exclusă din asociaţia bărbaţilor. Am arătat mai sus ce rol poate fi recunoscut artiştilor şi mai cu seamă poeţilor în mişcarea de depăşire a acestei situaţii. Dar faţă de achiziţiile civilizaţiei, arta pornografică reprezintă un nou moment de regresiune arhaică şi de primitivism psihic. Acţiunea ei se orientează în cazul acesta în contra dezvoltării şi intereselor societăţilor noastre, meritând a fi judecată în consecinţă.

Teoria psihanalitică a artei în legătură cu valoarea şi condiţionările sexuale ale artei, o interesantă teorie este aceea a psihanalizei, elaborată de S. Freud1 şi de Otto Rank2, căruia îi datorăm cea dintâi teorie psihanalitică a artei. Să examinăm afirmaţiile principale ale acestei construcţii teoretice şi dificultăţile pe care ea le implică. Odată cu diferenţierea instinctelor după funcţiunea de reproducere proprie celor două sexe, ne spune Rank, tendinţele devenite „perverse”, tocmai din pricină că au rămas în urma acestei diferenţieri, întâmpină cenzura culturii şi caută un nou mod de activitate. Ele se sublimează, adică se transformă cât priveşte conţinutul lor conştient, pentru a se putea elibera iară primejdie. Activitatea artistică este una din manifestările acestei sublimări, alături de vis şi de nevroză, dar atât de departe împinsă, încât numai cu greutate se poate recunoaşte originea ei. Visul împlinea singur la început această funcţiune eliberatorie. Când însă intensitatea instinctelor

diminuă, un nou mijloc apăru pentru a elibera restul de energie instinctivă. Acest mijloc nou este mitul, despre care se poate spune în adevăr că este visul colectiv al societăţilor primitive. Arta apare în acelaşi timp şi formele ci primitive sunt tot colective. Apropierea dintre artă şi vis – spune Rank – este străveche, dar numai psihanaliza modernă poate s-o justifice. Părăsind mai departe consideraţiile genetice, Rank ni-l prezintă pe artist ca pe un individ al cărui suflet este esenţialmente dramatic. Instinctele se combat în sufletul său şi sublimarea care rezultă este creaţia artistică, în care indivizii comuni găsesc la rândul lor un mijloc de eliberare pentru propriile lor conflicte: cultivarea artei este pentru aceştia din urmă o adevărată metodă psihoterapeutică. Teoria creaţiei se completează astfel cu o teorie a emoţiei artistice. Iată însă că printre artişti Rank trece şi pe filosofi, ca şi pe întemeietorii de religii. Şi filosoful îşi obiectivează suferinţa3, după cum întemeietorul de religii se eliberează de conflictele sale, asimilându-şi întreaga suferinţă a lumii, pe care doreşte s-o răscumpere. Dar în timp ce neuroticul găseşte în sublimarea care constituie maladia sa o cale de izolare din mijlocul lumii, opera artiştilor propriu-zişi, apoi a filosofilor şi a profeţilor se adresează oamenilor şi se constituie ca un centru de grupare omenească. Între aceste trei persoane de altfel se mai introduce o deosebire. „Religia, scrie Rank, este într-o anumită măsură o cură psihoterapeutică a maselor, pe care poporul a găsit-o pentru propria sa vindecare, întocmai după cum arta, inclusiv filosofia, este o cură practicată de un singur individ, şi anume, mai întâi pentru sine şi apoi pentru un număr mărginit de tovarăşi de suferinţă, a căror constituţie psihică alcătuieşte cadrul constituţiei psihice a artistului”. Cura neuroticului trebuie individualizată de la caz la caz, aceea a profeţilor este generală. Între aceste extreme stă eliberarea prin artă şi filosofie. După sfera

respectivă a acestor trei mijloace varia/a şi preţuirea pe care le-o acordăm. Nevroza este privită ca o stare inferioară. Arta şi filosofia le considerăm apoi mai prejos decât religia. Revine astfel în această gradaţie una din problemele pe care idealismul filosofic şi le punea, când cu Schelling, cu Hegel, cu Vischer ş.a. căuta să stabilească treapta relativă pe care arta, religia, filosofia o ocupă în procesul de obiectivare a spiritului absolut.

Ce devine între acestea frumoasa asemănare pe care o stabilea Schopenhauer între geniu şi copil, comuna lor nevinovăţie şi înţelepciune? Acest romantic şi ademenitor tablou este menit oare să devină neverosimil, după ce psihanaliza şi-a spus cuvântul? Lucru ciudat, apropierea dintre genialitate şi copilărie, psihanaliza o menţine, dar pentru alte motive decât acele ale lui Schopenhauer, căci vederile unui Freud şi-au găsit principalul lor titlu de noutate, în aceea că acordă copilului o viaţă sexuală, pe care psihologia mai veche nu o recunoştea. Ocupându-se cu psihologia fanteziei, Freud observă că ea nu desfăşoară nicăieri o activitate mai intensă decât la persoanele care suferă de o nemulţumire oarecare. „Trebuie să spunem, scrie Freud, că fericitul nu fantazează niciodată, ci numai nemulţumitul. Dorinţele neîmplinite sunt forţele motoare ale fantaziilor, şi fiecare fantazie particulară este împlinirea unei dorinţe, o corectare a realităţii nesatisfăcătoare” 4. Aceste dorinţe sunt sau de natură erotică, sau răspund nevoii de putere şi înălţare a eului propriu. Ele există uneori în acelaşi complex, căci dacă fantastul se doreşte puternic şi pururi încoronat de succes, el speră în felul acesta să-şi apropie mai bine şi obiectul aspiraţiei sale erotice. Iată o împrejurare particulară care verifică aceste vederi. Să ne închipuim o oarecare stare de fapt care trezeşte o puternică dorinţă a unui individ; aceasta recheamă în amintire una din împrejurările copilăriei în care dorinţa respectivă a fost realizată. Cu un

astfel de material construieşte individul o situaţie pe care o proiectează în viitor, una din acele fantazii, printre care opera de artă nu este decât un caz particular. Eroul simpatic al romanelor de aventuri, al cărui merit şi miraculos noroc nu se dezmint niciodată, trebuie considerat ca o ipostază a eului poetului, a năzuinţei sale către putere şi fericire. Personajele „bune” sunt cele care ajută personajului principal în întreprinderile sale, pe când cele „rele” sunt „duşmanii şi concurenţii eului devenit erou”. Există fireşte şi o literatură de un nivel mai înalt, în care caracterul tendenţios al eului apetent iese mai puţin la iveală. Este cazul acelor romane psihologice în care poetul îşi despică eul său în mai multe euri parţiale, potrivit multiplicităţii de tendinţe care se desfăşoară în interiorul său, le întrupează într-o serie de eroi care se sprijină sau se combat şi obţine astfel o personificare a conflictelor din care este alcătuită viaţa sa sufletească5.

Analogia dintre fantaziile poetului şi acele ale fantastului se izbeşte însă de o dificultate, căci pe când cele dintâi se fac cunoscute unui cerc cât mai larg, cele din urmă sunt tainice, excesul sentimentului de sine întovărăşindu-se cu conştiinţa că dacă nu l-am ascunde, el s-ar izbi necontenit de eul deopotrivă de excesiv al semenilor noştri. Mijloacele prin care poetul reuşeşte să suprime obstacolele care îngrădesc de obicei comunicarea fantaziilor sale constituie întreaga sa *ars poetica*. Ele constau mai întâi într-o atenuare a caracterului egoist al fantaziilor sale prin modificări şi învăluiri, apoi în seducţia pe care o exercită însuşirile estetice formale ale operei. Emoţia estetică propriu-zisă este prin urmare un fel de *plăcere anticipativă* (Vorlust), care ne conduce către satisfacţia mai largă a poeziei, aceea care constă din folosirea prilejului de a trăi propriile noastre fantezii, fără să ne învinuim nicio clipă, şi de a ne elibera astfel de încordarea care poate domni în sufletele noastre. Într-o

întreagă serie de studii, Freud şi discipolii săi au încercat să aplice aceste vederi la cazul unor poeţi şi artişti plastici, căutând să desluşească în fantaziile lor urmele experienţelor sexuale ale copiilor care au fost odată. Se înţelege că o discuţie a tuturor acestor memorii ne-ar conduce să examinăm înseşi bazele psihanalizei, ceea ce ar întrece cu mult limitele pe care acest capitol şi le-a fixat. Pentru cazul special al aplicaţiei ei în estetică, unele obiecţii principiale pot fi însă făcute chiar aci.

Mai întâi, dacă este adevărat că arta nu e decât produsul unor instincte devenite mai slabe, este de presupus un moment în viaţa societăţilor şi a indivizilor când ea n-ar fi apărut încă. Această situare în timp este un punct anume exprimat în teoria lui Rank. După acest autor, visul a anticipat arta, şi arta n-a apărut decât atunci când intensitatea instinctelor a diminuat în suficientă măsură pentru ca ele să se poată elibera şi prin mijlocul colectiv al artei. Acestei judecăţi pur teoretice îi lipseşte însă confirmarea faptelor pe care etnografia ni le pune la îndemână. Nu s-a putut face până acum dovada că ar exista societăţi primitive în care funcţiunea artistică să fie necunoscută. Mult admiratele picturi murale găsite la Altamira (în nordul Spaniei), datând din paleolitic, şi cele din Benin (Africa), unde o foarte somptuoasă cultură artistică coexista nu de multă vreme cu teribile moravuri canibalice, dovedesc mai degrabă că arta apare odată cu viaţa socială şi că nu o părăseşte niciodată. Dacă ne întrebăm acum care este momentul în care arta apare în viaţa individuală, răspunsul este că o găsim foarte de timpuriu. Expoziţia de artă infantilă de la Mannheim conţinea desene datorate unor copii de trei ani. Dar fenomenul artei infantile este de-a dreptul inexplicabil în teoria psihanalitică. Nişte copii atât de fragezi, ignorând încă feluritele cenzuri ale civilizaţiei, care ajung totuşi să sublimeze pornirile lor, iată în adevăr o situaţie greu de

închipuit. Să adăugăm însă că teoria psihanalitică nici n-a putut prevedea cazul artei infantile, pentru că singura fantezie artistică despre care vorbeşte Freud este aceea a adultului, pe care am văzut-o alimentându-se dacă nu din spiritul copilăriei, aşa cum credea Schopenhauer, cel puţin din materia ei de amintiri.

Dar şi alte greutăţi se mai ivesc în calea explicaţiei psihanalitice a artei. Arta, ni se spune, este produsul unei sublimări. Aceluiaşi proces i se datoresc însă visul şi nevroza. Prin artă, apoi, Rank înţelege nu numai arta propriu-zisă, dar şi filosofia deopotrivă cu religia. Nu cumva atunci procesul sublimării, capabil să explice fenomene morale atât de diferite, devine insuficient pentru a lămuri cazul special al artei? Iată o întrebare care se impune şi care pare a cere un răspuns negativ. Dificultatea care rezultă din generalizarea explicaţiei prin sublimare a fost remarcată de psihanalişti, şi una din principalele lor preocupări stă în încercarea de a preciza caracterele sublimării în artă şi în celelalte fenomene corelative. Aşa, de pildă, Rank a făcut să intervină sublimarea artistică numai în momentele când instinctele au devenit mai slabe. Numai în acest moment mijlocul impersonal al artei a putut deschide o supapă de siguranţă unor tendinţe care, atâta vreme cât se găsesc la un grad de intensitate superioară, au nevoie, pentru a se elibera, de alte căi mai intime şi mai adaptate la cazul propriu. Visul este o astfel de cale. Exerciţiul artei suprimă însă visul din psihologia omenească? Ce a putut apoi produce această slăbire a instinctelor? în ce moment această slăbire s-a produs? Momentul slăbirii instinctelor este numai postulai de Rank, nu şi precizat sau făcut plauzibil. Dacă apoi instinctele au slăbit în decursul timpului, numărul şi forţa cenzurilor nu a crescut şi el şi prin urmare caracterul conflictual al vieţii sufleteşti nu s-a accentuat treptat? Suntem înclinaţi a crede că un civilizat este un suflet cu mult mai problematic

decât un primitiv. Dar iată atâtea întrebări pe care nu şi le pune nici Freud. În studiul pe care i I-a consacrat lui Leonardo da Vinci îl vedem în adevăr postulând trei tipuri de sublimare a ceea ce el numeşte „investigaţia sexuală a copilului11, şi anume, nevroza, obsesia şi curiozitatea intelectuală, căreia Leonardo şi-ar datora geniul său.6 Interesul distincţiei dintre aceste trei tipuri ar fi evident dacă pe această cale s-ar ajunge la o caracterizare mai strânsă a sublimării artistice. Este limpede însă că aşa-numitei „curiozităţi intelectuale11, Leonardo nu-şi putea datora decât aptitudinea sa pentru cercetarea ştiinţifică, nu şi geniul său artistic, creator de frumoase aparenţe. Peste actul intelectual al unei simple postulări, nici Freud n-a reuşit să dea mai mult, şi anume, ceea ce trebuia, o caracterizare mai strânsă a condiţiilor în care sublimarea artistică se produce.

A încercat în schimb o definiţie a emoţiei estetice ca o plăcere anticipativă (Vorlust). Plăcerea rezultând din eliberarea unor tendinţe multă vreme comprimate, arta ocazionând-o deopotrivă cu oricare din varietăţile eliberării, trebuia găsit un element pe care să-i aibă pe scama sa. Acest element original este în artă „plăcerea anticipativă11, seducţia rezultând din factorul estetic al formei şi care ne cucereşte pentru a ne îndruma către cealaltă plăcere, a eliberării, care este mai profundă şi mai bogată. Iată însă o întrebuinţare nepotrivită de termeni. Noţiunea „plăcerii anticipative11 a elaborat-o Freud cu ocazia psihologiei sexuale şi în teoriile pe care le-a consacrat explicaţiei comicului verbal.7 Pentru a rămâne la aceasta din urmă, „plăcerea anticipativă11 constă dintr-o încordare, pe care n-o resimţim însă dureroasă, ci ca o senzaţie agreabilă care anticipează satisfacţia mai mare pe care o produce destinderea semnificaţiei în sfârşit desluşite a cuvântului de spirit. În acest caz însă plăcerea anticipativă întreţine o relaţie intimă cu plăcerea finală,

cea din urmă se dezvoltă organic din cea dintâi şi în unitatea aceluiaşi proces; pe când în cazul satisfacţiei artistice ele decurg din două izvoare eterogene, plăcerea anticipativă din frumuseţea estetică a formei, iar plăcerea finală din liberarea tendinţelor comprimate. Caracterizarea încântării artistice s-a făcut astfel prin introducerea unui element nou, care nu încape bine în planul psihanalizei.

Dar mai este ceva. Dacă arta ar fi totdeauna produsul unei sublimări, ea ar trebui să aibă numai un conţinut sexual latent, dai niciodată un astfel de conţinut manifest. Creaţiunile artei ar fi simbolurile unei sexualităţi comprimate, dar nu traducerile ei directe şi netransfigurate, cum în realitate se întâmplă atât de des. De fapt, psihanaliza nu cercetează niciodată arta care are un conţinut sexual aparent, ci numai unul care nu se manifestă decât în chip simbolic. Această din urmă dificultate i s-a părut acum în urmă atât de importantă lui Ch. Lalo, încât renunţând la cercetarea substratului sexual sublimat al operei de artă, şi-a propus, după cum am văzut, să studieze numai erotismul ei manifest, care fără îndoială că joacă în toate manifestările artei la popoarele culte un rol care nu poate fi trecut cu vederea.

S-ar spune că ori de câte ori problema iubirii a fost dezbătută în estetica modernă, singura iubire despre care s-a vorbit a fost una tulbure, reprimată sau violentă şi antisocială. Istoria doctrinelor de estetică prezintă însă pentru noi acest interes că ea conţine şi o caracterizare de cele mai multe ori nemărturisită sau chiar neştiută a unor exemple artistice contemporane. Dacă, prin urmare, iubirea intră cu rolul arătat în teoria psihanalitică a artei sau în alte teorii dezvoltate în marginea ei, lucrul se datorează faptului că ele au avut în faţă modelele artistice ale romantismului şi neoromantismului modern. Este curioasă împrejurarea că această stare de lucruri a fost

observată chiar de către unii dintre cercetătorii psihanalitici, cum este Eckart von Sydow. Criticând concepţia lui Rank, E. von Sydow scrie: Una din caracteristicile derivări psihanalitice a artei este că e „adaptată unui tip particular al artistului: tipului romantic. Puterea de creaţie a romanticului este trezită în realitate de dorinţe şi privaţiuni dureroase”. * Având în faţă un model romantic, se explică, spune Sydow, că Rank (dar împreună cu el şi alţi cercetători psihanalitici) n-au dat o suficientă întindere explicaţiilor relative şi la elementul estetic-formal: romantismul preferă în adevăr conţinutul pasional. O reîmprospătare a cercetării moderne prin sentimentul unei arte clasice, în care iubirea ia forme mai bine luminate de conştiinţă, ar putea arăta ce este parţial în contribuţia psihanalitică în estetică, în vreme ce simpla examinare logică arată câte ipoteze grăbite şi greu de susţinut se găsesc în ea.

b) ARTĂ ŞI MUNCĂ

Încercând să stabilim locul artei între tehnică şi natură, am arătat că arta poate fi considerată ca un produs tehnic, întrucât reprezintă rezultatul unei acţiuni finaliste a spiritului omenesc. Întrucât însă se constituie ca un organism autonom, cu scopul în sine însuşi, arta arc ceva din unitatea internă şi indiferenţa naturii. Considerată ca produs tehnic, este firesc ca arta să fie determinată de condiţiile generale ale muncii omeneşti şi dezvoltarea ei să se încrucişeze necontenit cu a muncii. Către sfârşitul veacului trecut, economistul german K. Bi icher a încercat chiar să explice apariţia artelor, cel puţin a artelor muzice, din sforţarea primitivului de a-şi organiza munca sa.1 în lucrarea sa, Biicher porneşte de la constatarea dificultăţii primitivului de a îndeplini o muncă mai susţinută. Ofensa unei trândăvii iremediabile primitivul n-o merită însă, pentru că toate produsele mâinilor sale sunt atât de minuţios lucrate şi împodobite, încât confecţionarea lor nu

s-a putut face decât cu cheltuiala unei energii, care dovedeşte mai degrabă hărnicie şi dragoste de lucru. Nici bănuiala unei debilităţi trupeşti nu i se potriveşte mai bine primitivului, pentru că dansând într-un ritm din ce în ce mai înteţit şi uneori până la sleirea tuturor puterilor, risipeşte o energie pe care este drept că nu ştie s-o întrebuinţeze în muncă, dar pe care în definitiv o posedă. Cum se leagă între ele aceste fapte contradictorii? Cum se explică oboseala care îl cucereşte cu uşurinţă pe primitiv, alternând cu minunile de răbdare închise în orele industriei sale şi cu marile prisosuri de energie pe care le cheltuieşte când dansează? Este destul să ne punem această întrebare pentru a vedea că primitivului nu-i lipseşte nici hărnicia, nici forţa şi că el este incapabil numai de efortul mai susţinut al spiritului şi al voinţei. Dar de unde provine această incapacitate? Din aceea, răspunde Biicher, că primitivul dă o întrebuinţare cu totul neeconomică forţelor sale, degajând o energie când prea mare, când prea mică pentru sarcina momentană pe care trebuie s-o îndeplinească. Risipindu-se într-o activitate nedisciplinată, primitivul osteneşte mai repede decât civilizatul şi activitatea sa nu se poate desfăşură cu continuitate. Un singur mijloc există pentru a remedia acest neajuns. Se ştie că o mişcare cu cât durează un timp mai scurt, cu atât se poate reproduce mai egală cu sine şi de mai multe ori. Încadrate între acele momente de repaus, care intervin la intervale regulate şi în timpul cărora energia se reface, mişcările muncii se pot repeta un timp mai îndelungat, şi întreaga acţiune dobândeşte un caracter de continuitate, imposibil de obţinut altfel. Măsurarea duratei mişcărilor este uşurată prin faptul că fiecare din ele se compune din cel puţin două elemente, unul mai tare şi altul mai slab: o ridicare şi o coborâre, o lovire şi o tracţiune, o întindere şi o contracţiune ş.a.m.d. Din această pricină, munca primitivului poate lua forma

ritmică. Prin ritm, munca se uşurează, puterile se economisesc pentru a se cheltui mai îndelung. Dacă dansul permite o întrebuinţare de energie atât de mare, lucrul se datorează faptului că el este ritmic. Pentru a putea lucra, primitivul dă şi muncii sale o formă ritmică. Atunci când instrumentele sale de lucra nu dau niciun sunet, el îşi scandează munca prin propria voce. Despre anumite triburi negre şi malaeze se poate spune că aproape fiecare activitate corporală a lor se însoţeşte de cântec. Uneori instrumente sonore sunt anume întrebuinţate pentru a constrânge în cadre ritmice desfăşurarea muncii. Alteori acţiuni complicate, cum sunt muncile câmpului, iau înfăţişarea unor adevărate dansuri. Alteori, în sfârşit, grupul muncitorilor lucrează privind la dansatorul care, în faţa lor, mimează ritmic munca respectivă. Pe temeiul acestor constatări, K. Bticher se socoteşte îndreptăţit să încheie că nu numai originea dansului, dar a muzicii şi a poeziei stă în munca ritmică. Strigătele animalice prin care primitivul îşi scandează munca şi în care îşi găseşte uşurare alcătuiesc elementele celor mai vechi cântece omeneşti. În curând, între aceste strigăte, devenite refrene, primitivul introduce propoziţii simple, vorbind despre munca sa şi îndemnând-o. Dar pentru a se adapta mişcării ritmice, cuvintele sunt astfel deformate prin deplasarea accentului, căderea sau contracţiunea unor silabe, încât această limbă poetică devine aproape de neînţeles şi numai explicaţiile autorului o pot lămuri. Mult mai târziu, limba obişnuită ajunge să se adapteze exigenţelor ritmice, pentru a intra cu naturaleţe în cadrele lor. În acest moment creaţia poetică se poate spune că a apărut. Este probabil că ipoteza lui Biicher conţine mult adevăr. Ea s-a bucurat de altfel de o bună primire din partea specialiştilor. Printre alţii, Y. Hirn o acceptă în întregime2, invocând în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mişcare creând reprezentarea ei înzestrează

conştiinţa cu o putere ideo-motrice care uşurează execuţia mişcărilor analoage următoare. Aci trebuie să vedem explicaţia constatării experimentale a lui Fere că a doua presiune la dinamometru este totdeauna mai puternică decât cea dintâi. Dar tot aci găsim explicaţia motivului pentru care mai toate activităţile serioase ale primitivilor sunt precedate de dansuri care le imită cu anticipaţie. În sfârşit, întrucât ritmul muncii reprezintă o succesiune regulată de mişcări identice, energia întrebuinţată pentru execuţia lor, în loc să scadă, creşte, până la un punct, pe măsură ce se desfăşoară. Psihologia şi etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă originea artelor ritmice, chiar dacă unele obiecţii, cum am făcut în volumul *Arta şi frumosul*, ne atrag atenţia asupra generalizărilor prea largi pe care această ipoteză le cuprinde. Evident, munca primitivilor nu este singură răspunzătoare de apariţia artelor; dar contribuţia ci a fost în tot cazul însemnată.

Nu numai artele muzice au stat de altfel, la originea lor, sub influenţa muncii. Artele simultane au suferit şi ele aceeaşi înrâurire. Un exemplu tipic despre felul în care munca primitivilor lucrează asupra artei lor este ornamentaţia aplicată obiectelor în unele triburi sălbatice, despre care vorbeşte E. Grosse3. Pentru Grosse, originea ornamentaţiei primitive nu stă niciodată în fantazia abstractă, creatoare de forme geometrice. Artistul ornamental primitiv imită totdeauna, uneori forme naturale, alteori forme tehnice. Liniile ondulate cu puncte alternative, identificate în ornamentaţia triburilor din America de Sud, par a fi, după cum a stabilit Ehrenreich, stilizarea şarpelui *boa anaconda*, care trăieşte în acele regiuni; un romb cu colţurile negre este forma stilizată a unui peşte. O cruce poate imita o şopârlă etc. Dar în afară de aceste ornamente de inspiraţie naturistă, sunt altele care imită formele tehnice apărute în practica meseriilor,

şi cu ocazia lor se poate vorbi de o influenţă a muncii asupra primelor manifestări ale artei. Panglicile paralele, liniile drepte încrucişate sau în zigzag sunt, pentru Grosse, imitaţii ale formelor care apar cu ocazia cusutului sau a împletitului coşurilor. În special această din urmă muncă este capabilă să explice multe din particularităţile ornamentaţiei primitive a olăritului, mai cu seamă că sunt unele triburi, ca, de pildă, mincopienii, care obişnuiesc să îmbrace oalele lor mir o împletitură de paie ale cărei urme imprimate pe lutul moale suni iitate apoi dintr-o pură intenţie decorativă. De altfel, în toată arta ornamentală a australienilor modelele tehnice sunt uşor de identificai. Produse textile, cum sunt coşurile împletite din ierburi, au adeseori mânere împodobite cu panglici pictate sau gravate. Sculpturile şi măciucile poartă pe ele desene amintind forme obţinute în ţesătorie sau în împletitul coşurilor. Exemplele se pot, fireşte, înmulţi, toate amintind deopotrivă larga parte pe care o deţine munca în determinarea primelor forme artistice. De altfel, chiar diferenţierile stilistico în cuprinsul artei primitive sunt explicabile prin felul particular al muncii corespunzătoare. Astfel, realismul care caracterizează arta triburilor vântătoreşti, spre deosebire de imaginativismul triburilor de agricultori, este datorat, după Grosse, însuşirilor de observaţie şi îndemânare pe care ocupaţia vânătorească le dezvoltă.4 Agricultorii şi crescătorii de vite nu mai au nevoie de aceste facultăţi şi, de fapt, odată cu dispariţia lor, se observă şi o retrogradare în aptitudinea realistă a artistului primitiv. împrejurarea poate fi verificată, aşa cum a făcut H. Kiihn, şi în urmărirea trecerii de la arta preistorică a omului din paleolitic către arta aceluia din mezolitic şi neolitic, care coincide şi cu o deplasare de la formele economiei parazitare a vânătorilor şi pescarilor către acelea ale economiei agricole.5 Nomazii păstori, la rândul lor, după cum observă odată L. Mărten, nu dezvoltă

decât arte făcute posibile de viaţa lor pururi în mişcare: muzică şi poezie, apoi omamentică de toate categoriile, în timp ce pictura, sculptura şi arhitectura sunt mai ales arte ale popoarelor evoluate către forme de muncă presupunând viaţa sedentară. Chiar când nomazii ajung să dezvolte un stil arhitectural, cum au fost, de pildă, arabii în stadii mai noi ale evoluţiei lor, acestea folosesc forme create în 1 icrările ornamenticii, în arta broderiei şi a metalului”.

Înrâurirea muncii asupra artei poate fi urmărită de altfel nu numai în formele ei primitive, dar şi în acelea evoluate şi culte. S-a observat adeseori că idealul artistic al unui Virgiliu şi Horaţiu stă în strânsă dependenţă cu agricultura, principala formă de producţie a romanilor. Idealul simplităţii idilice şi al cumpătării rustice a revenit de altfel ori de câte ori agrarianismul societăţilor a căpătat o nouă provizie de forţe. Cu multă dreptate observă în această privinţă M. Ickovicz7 că orientarea agrariană pe care Hern le al IV-lea o dă Franţei sleite de puteri, îndată după sfârşitul războaielor religioase, produce o recrudescenţă a idealului rustic în literatură, ale cărui documente devin *Astrea* a lui Honore d’Urfe sau renumitele *Les Bergeries* ale lui Racan. Acelaşi autor arată că o scriere atât de cunoscută cum este *Robinson Crusoe* (1719) a lui Daniel de Foe coincide cu epoca de expansiune a comerţului britanic în colonii şi este de fapt una din expresiile interesului pentru exotism care se dezvoltă în aceste împrejurări. Expansiunea comercială a Engliterei la finele veacului al XVII-lea şi începutul celui de al XVIII-lea produce de altfel o imensă literatură exotică, din care *Robinson Crusoe* nu este decât una din operele care au izbutit să devină mai populare. Economia bancară, forma producţiei bazată pe credit intră în literatură cu Balzac. *La Maison Nucingen*, *Gobsek*, *Cesar Biroteau* alcătuiesc o frescă tragică a creditului modern. „Înainte de Balzac,

scrie odată G. Brandes, romanul se învârtea în jurul unui singur sentiment, iubirea. Banul devenise însă idolul contemporanilor, şi de aceea banul, sau mai degrabă lipsa banului, fuga după el, ajunge punctul central al cărţilor sale, ca şi piatra angulară a societăţii118. Munca industrială intră în roman cu Zola, cu *Germinal*, *LAssomoir*, *Le Travail*, pe când în poezia lirică abia cu opera unui Verhaeren. Artele plastice au înregistrat şi ele totdeauna ecoul muncii timpului. Muncile agrare şi meseriile apar în sculptură odată cu goticul veacului al XIII-lea. „Calendarele de piatră de pe catedrale vor evoca succesiunea anotimpurilor, feluritele ocupaţii ale vieţii agrare, de la semănături şi îngrijirea viei, până la secerat, la cules, la tăierea porcului; imagiştii vor povesti toată viaţa ţăranului, întreaga activitate a câmpiilor rodnice.11 Artele liberale, gramatica şi retorica, astronomia şi dialectica vor apărea şi ele în tezaurul de imagini al evului mediu.9 în fine, odată cu progresul civilizaţiei urbane, meseriile încep a fi reprezentate şi ele, şi anume, prin punerea fiecărei bresle sub patronajul unui sfânt, care este prezentat împodobit cu atributele şi practicând muncile specifice ale corporaţiilor. Sfântul Bartolomeu este înfăţişat astfel ca tăbăcar, sfântul Crepin ca cizmar, sfântul Cristophe ca hamal, sfântul Eloi ca bijutier etc.10 în timp ce Renaşterea italiană parc a renunţa la reprezentarea muncii, ea reapare în pictura flamandă a veacului al XVI-lea şi în aceea franceză a celui de al XVII-lea, şi de atunci se menţine într-o serie aproape neîntreruptă, de la ţăranii lui Breughel şi Le Nain la aceia ai lui Millet şi Grigorescu. Lucrătorii industriali intră în pictură cu un Courbet şi în sculptură cu Meumei. Rareori arta a rămas străină de reprezentarea muncii omeneşti. Raporturile lor sunt aproape permanente.

Munca influenţează de altfel arta, nu numai prin cuprinsul pe care i-l transmite, dar şi prin tehnica şi prin

regimul pe care i le impune. Istoria artei coincide în mare măsură cu istoria tehnicii. Construcţia piramidelor egiptene a fost condiţionată de specularea noului mijloc tehnic al planului înclinat. Deosebirea dintre plastica egiptenilor şi a grecilor provine şi din modurile lor felurite de a lucra piatra. Comparată cu întreaga plastică orientală, statuara greacă înseamnă şi un progres tehnic. Stilul gotic marchează în primul rând soluţia unei probleme tehnice. Invenţia contrafortului explică verticalismul goticului. Marea reformă a muzicii polifone în veacul al XV-Ica este legată de dezvoltarea contemporană a instrumentelor orchestrante în ţări a căror industrie metalurgică este mai înaintată decât în restul continentului, în Ţările de Jos şi în Anglia. În această vreme şi în aceste ţări se construiesc primele orgi mai perfecţionate şi tot acum şi aci începe perioada contrapunctului. Mozart şi Haydn în secolul XVIII-lea compun încă pentru clavecin, un instrument a cărui perfecţionare, datorită industriei engleze şi austriece, o constituie pianul modern, pentru care Beethoven scrie printre cei dintâi”. Să mai amintim ce datoreşte cinematograful, arta cea mai populară a zilelor noastre, progreselor tehnicii moderne? Cinematograful n-a devenit posibil decât după ce Muybridge şi Mary au obţinut primele instantanee fotografice ale mişcării. Regimul economic al muncii a influenţat de asemeni dezvoltarea formelor artistice. Întreaga arhitectură egipteană este produsul muncii sclavagiste în masă. Artele evului mediu sunt opera meseriaşului devenit liber. Acum şi mai târziu, până în veacul al XVIII-lea, meseriile artistice se dezvoltă favorizate de raportul personal dintre producător şi consumator, de obicei un om bogat şi de gust din societatea distinsă a timpului. Felul personal şi statornic al acestor relaţii, garantând meseriaşului vânzarea produselor sale, explică grija, răbdarea, conştiinciozitatea care stau la baza meseriilor artistice în

vechiul regim. După cum a arătat odată Werner Sombart, această situaţie se pierde în veacul al XVIII-lea, dar mai cu seamă al XIX-lea, odată cu dezvoltarea capitalismului modern. Conducătorul producţiei nu mai este consumatorul ei direct, ci capitalistul care, având să învingă concurenţa, provoacă o producţie mai expeditivă, mai ieftină şi mai concesivă faţă de prostul-gust general, folosind meseriaşi angajaţi şi nerăspunzători direct de calitatea lucrărilor lor.12 Decadenţa meseriilor artistice în veacul al XIX-lea trebuie trecută pe seama acestei situaţii.

Dar în timp ce arta modernă continuă a reprezenta munca şi a fi influenţată de tehnica şi regimul ei economic, că nu se mai resimte pe sine ca muncă, drept o activitate profesională deopotrivă cu meseriile, ci mai degrabă ca o formă liberă a activităţii omeneşti, disociată de interesele practicii şi prin urmare mai apropiată de joc. Această deosebită conştiinţă de sine a artei, în contrast cu munca, este un produs istoric destul de tardiv. Antichitatea n-a cunoscut-o în toate epocile ei. Ed. Zilsen, care a consacrat o lucrare foarte erudită formării conceptului modern al geniului artistic, a adunat în această privinţă interesante documente. n chiar în veacul al IV-lea, Platon numără pe artişti printre meseriaşi şi îi cuprinde în acelaşi sentiment de dispreţ consacrat în genere tuturor lucrătorilor manuali, tuturor *banauşilor*. Poeţii şi rapsozii fac totuşi o excepţie, deoarece în dialogul „Ion” ei ne sunt arătaţi ca participând la extazul divin. Dar în acelaşi loc artiştii plastici sunt numiţi alături de pescari, corăbieri şi medici, ca unii care se conduc după norme raţionale şi explicabile. Cât de persistentă a fost această preţuire a artiştilor ne convingem citind în *Istoria naturală* a lui Plinius, în primul secol înainte de Hristos, că un proconsul practicând pictura ar fi devenit obiectul batjocurii generale. Acest sentiment mergea fireşte alături de admiraţia cea mai mare consacrată operelor înseşi. Astfel Plutarh, în primul

veac al erei noastre, precizează în biografia lui Pericles că „ne putem bucura de opere, dispreţuind pe maestru”, desigur pentru motivul că acesta din urmă face parte din clasa banauşilor, alături de parfumeri şi vopsitori, ale căror produse pot deveni deopotrivă obiectul plăcerii noastre. Cu toate acestea, unele semne ale ridicării artelor din condiţia meseriilor pot fi recunoscute încă din antichitate. Un pictor ca Pamphilos, în secolul al IV-lea înainte de Hristos, protestează împotriva asimilării picturii cu îndeletnicirile sclavilor, ca una care presupune cunoştinţe teoretice, şi anume, din domeniul matematicilor. O idee care reapare trei şi patru secole mai târziu, la Cicero şi Plinius. Noua preţuire a artei creşte chiar în asemenea măsură, încât în epoca elenistă, un Dio Chrysostomus situează pe Phidias deasupra lui Homer şi a poeţilor şi găseşte comparaţia artistului plastic cu Dumnezeu creatorul o comparaţie care revine neineelal în retorica epocii imperiale. Semnele noului sentiment nutrit faţa de artist apar în această vreme şi în anume onoruri cetăţeneşti caic i se acordă. Dar toate aceste câştiguri se pierd în evul mediu, când artistul reintegrează condiţia meseriaşilor, desigur fără să provoace aceeaşi reacţie dispreţuitoare a antichităţii. În veacul al XII-lea, pictorii încep să fie grupaţi în bresle. Una din acestea înglobează la Florenţa, pe lângă pictori, pe medici şi farmacişti. Bresle artistice se găsesc în toate cetăţile italiene şi mai târziu. Chiar în secolul al XVI-lea, corporaţia pictorilor din Genua statuează interdicţia maeştrilor străini de oraş. Cu toate acestea, începând de la mijlocul veacului al XV-lea şi de atunci înainte tot mai puternic, începe procesul eliberării artistului din condiţia subordonată a meseriaşilor şi situarea lui alături de literat şi savant. Motivele stimei care trebuie acordată artiştilor le întrevede Alberti în baza de cunoştinţe matematice necesare practicii artelor. Secolul se poate deci ruşina de dispreţul cu care priveşte profesiunea lor. Pictura de altfel

nu poate fi considerată ca o ocupaţie manuală. Căci înainte de execuţia operei stă concepţia ei intelectuală, după cum arată Leonardo da Vinci în renumitul său *Tratat asupra picturii*. Formaţia artiştilor începe de altfel să nu mai aibă loc în ateliere, ci în Academii, cum este aceea înfiinţată la Roma în 1577. Artistul va fi considerat acum ca un dispensator al gloriei, deopotrivă cu poeţii, şi marele său rol de a transmite posterităţii chipurile oamenilor reprezentativi ai zilei este apreciat de toată lumea. Mulţi artişti primesc în secolul al XVI-lea titluri nobiliare, şi un Michelangelo caută să păstreze în comerţul cu mai-marii zilei, cu papa însuşi, formele unei desăvârşite demnităţi.

Odată cu sfârşitul Renaşterii, disocierea funcţiunii artistice de practica profesională a meseriilor este un proces ajuns aproape de ţinta lui. Consideraţia socială a artiştilor are, fireşte, să mai facă progrese, şi anume, odată cu eliberarea lor de mecenaţii care îi patronează: un fenomen care nu se produce decât în momentul în care difuzarea democratică a culturii în straturile cele mai întinse ale poporului le îngăduie să trăiască numai din produsul lucrărilor lor, căutate de un mare număr de amatori. Dar resimţirea artei ca ceva deosebit de meserii creşte în acest timp şi prin accentul lot mai puternic pus pe momentul originalităţii în creaţie. Meseriile folosesc în adevăr procedee obşteşti şi ajung la rezultate repetabile.

Arta pune însă în mişcare procedee singulare, şi artistul este autorul unei lucrări unice. Toate aceste noi câştiguri în conştiinţa de sine a artei, spre deosebire de munca profesională, sunt definitiv cucerite şi îşi găsesc cristalizarea lor la sfârşitul veacului al XVIII-lea, în estetica lui Kant. Filosoful german este cel dintâi care poate legitima sistematic diferenţierea dintre frumos şi util şi aceea dintre artă şi tehnică. Tot el este acela care întemeiază teoretic caracterul unic, superior canoanelor şi regulilor, al creaţiei artistice; un caracter care apropie

exerciţiul artistic de procedeele spontane ale naturii, în acelaşi timp, valoarea estetică, aceea care îşi găseşte realizarea omenească în artă, este coordonată cu binele şi adevărul, celelalte valori capitale ale culturii umane: o împrejurare menită să atragă artistului o consideraţie deopotrivă cu aceea pe care o merită savantul sau conducătorul politic al oamenilor pe căile binelui. Privită sociologic, estetica lui Kant stă astfel la finele unei lungi dezvoltări, şi întreaga ei semnificaţie nu poate fi lămurită decât punând-o în legătură cu felul relaţiilor dintre artă şi muncă, pe care ea le răsfrânge. S-a pus adeseori întrebarea în ultimul secol dacă eliberarea modernă a artei din condiţiile muncii profesionale poate fi salutată ca un rezultat în adevăr fericit. Dacă o artă legată de disciplina mai strânsă a tehnicii nu este o artă mai temeinic realizată? Dacă o muncă tehnică încununată de farmecul artei nu este o binefacere pierdută pentru umanitatea muncitoare şi pe care ea se cuvine s-o recâştige? Astfel de întrebări ne conduc însă în inima altor probleme, în faţa cărora va trebui să ne oprim mai târziu.

c) ARTA ŞI VIAŢA SOCIALĂ

Relaţiile dintre artă, sexualitate şi muncă sunt fenomene care apar şi nu sunt posibile decât înăuntrul vieţii sociale. Se cuvine însă a cerceta chiar relaţiile care se ţes între artă şi societate, privită ca faptul formal al coexistenţei umane, un fapt care ia de altfel forme numeroase şi variate. În acest spirit, problema poate fi izolată şi tratată separat. În trei direcţii trebuie căutate legăturile dintre artă şi viaţa socială. Mai întâi, arta pare a răsări din realitatea grupului social şi este practicată în vederea întăririi lui. Faptul că exista se> cietăţi explică pe acela că există şi se dezvoltă o artă. Muzica va fi apărut nu numai pentru a uşura munca individuală, dar şi pe aceea colectivă. Din nevoia mai multor inşi de a se pune de acord în munca lor a apărut ritmul, elementul comun al muzicii,

dansului şi poeziei. Biicher pune bine în lumină şi această condiţionare. Dar şi celelalte elemente constitutive ale muzicii, cum sunt sistemul sunetelor în interiorul gamelor, polifonia, formele muzicale fixe, au deopotrivă o provenienţă socială. Astfel, după cum au arătat K. Stumpf şi R. Wallaschek1, sistemul abstract al sunetelor în gamă, rezultat din transportabilitatea lor, adică din facultatea lor de a fi repetate cu o octavă mai sus, a rezultat din împrejurarea socială a semnalizării. Un semnal repetat la înălţimi felurite, după depărtarea persoanei care trebuia să-i primească, întâmplându-se să producă acelaşi sunet, dar la o altă înălţime, va fi sugerat primitivului ideea transportabilităţii sunetelor şi ca urmare posibilitatea ordonării lor într-un sistem tonal fix. De asemeni, formele compoziţiei muzicale au mai toate o provenienţă socială. Jocul copiilor, dansul şi slujba religioasă, arată J. Combarieu, stau de obicei la originea formelor de compoziţie. În *rondo* putem cu uşurinţă recunoaşte jocul copiilor, cu reluarea aceluiaşi refren cântat de întreaga societate şi cu introducerea unui episod variabil în intervalul dintre două refrene. Liturghia vechilor greci cunoştea deja triada: strofa, antistrofa şi epodă, corespunzând înconjurării altarului prin stânga, apoi prin dreapta şi opririi finale în faţa lui. Această triadă revine apoi în lirica şi corul tragediilor greceşti şi în liturghia medievală, de unde trece în aşa-numitele *rispeti* toscane, apoi în cântecele Minnesängerilor şi de aci în forme compoziţionale mai moderne.2 Nu este nevoie să insistăm asupra influenţei pe care dansurile, ca manifestări sociale, le-au avut asupra formelor muzicale. Sărbătorile şi dansurile poporului au creat totdeauna muzica lor. Pavana spaniolă, farandola provensală, menuetul francez, polca poloneză desemnează astăzi nu numai dansuri, dar şi tipuri melodice. Societatea stă şi la originea formelor arhitecturale. *„L'architecture est comme le moule en creux*

de ceremonies”, observă odată Alain.3 Observaţia valorează cel puţin pentru amfiteatre, arcuri de triumf şi catedrale, menite să primească un public, un cortegiu sau o mulţime de credincioşi, deopotrivă diferenţiate interior după rang, demnitate sau funcţiune socială. Structura socială determină apoi tipurile arhitecturale. Vechile monarhii mykeniene creează megaronul arhaic. Democraţia ateniană determină templele consacrate zeilor cetăţii, teatrele şi porticele festive. Oriunde a existat o plutocraţie, în Creta minocană, în Roma lui August sau în Renaştere, a apărut vila. Civilizaţia comunală a evului mediu dă naştere primăriilor ca monumente arhitectonice şi turnului comunal (campanila, *le beffroi*). Expresia arhitecturală a feudalităţii este castelul, pe când aceea a monarhiilor centralizate ale barocului este palatul de reşedinţă din capitale. Individualismul social al Renaşterii italiene produce portretul. Burghezia în ţările de nord ale Europei provoacă pictura de gen. Grecia clasică modelează statui de zei şi efebi, învingători în jocurile naţionale, adoraţi ca nişte divinităţi. Imperiul roman cosmopolit, prin noua valorificare stoică a individualităţii, determină bustul şi capelele de caracter. Monumentul public nu apare însă decât în Renaştere, odată cu formarea noului ideal al gloriei. Democraţiile moderne îi dau de asemeni o mare dezvoltare, graţie cultului pe care ele îl consacră bărbaţilor distinşi în treburile publice.

O interesantă cercetare consacră Ch. Lalo influenţei regimurilor politice asupra literaturii.4 Această influenţă este mai întâi negativă, când emană de la autocraţii convinse că propaganda ideilor prin literatură poate deveni primejdioasă pentru ele. Literatura se adaptează însă la această situaţie prin seria acelor opere de insinuaţie din care fac parte *Scrisorile persane* ale unui Montesquieu, dar şi celelalte închipuite scrisori chineze, irocheze etc. care abundă în timpul tiraniei lui Ludovic al

XV-lea. Pentru că interzic sau oprimă gândirea socială, tiraniile dezvoltă genurile frivole. Genul „bulevardier” în presă, spune Lalo, este un efect al cenzurii politice a lui Napoleon al III-lea. Regimurile autocratice favorizează apoi expresia sentimentelor erotice, singurele care nu le ameninţă şi care le pot câştiga simpatia anumitor cercuri. Erotismul rococoului francez este în această privinţă un exemplu printre altele. Progresul libertăţilor publice poate uneori să abată spiritele de la practica artelor şi a literaturii. În alte cazuri însă, îngăduind desfăşurarea pasiunilor în luptă, alimentează o literatură cu o psihologie mai bogată decât aceea mondenă şi mai artificială, care înfloreşte în regimurile lipsite de libertăţi politice. În această privinţă ni se propune comparaţia între Shakespeare şi Racine, Molière sau Marivaux, corespunzând regimului elisabetan şi regalităţii franceze. Dar societatea nu lucrează asupra arici lui mai prin regimul ei politic, dar şi prin gradul ei de centralizare, prin volumul şi densitatea ei. Dogmatismul clasicismului francez este expresia unei societăţi foarte centralizate. De altfel, literatura franceză se centralizează şi devine pariziană încă de la finele evului mediu, când dialectele provinciale încep să dispară treptat, în favoarea limbii vorbite în Île-de-France. Abia în zilele noastre, printr-o» Daudet, Barrès, Bordeaux, provinciile încep să aspire la expresia lor literară autonomă. Literatura germană şi italiană au rămas totdeauna mai descentralizate. Cât priveşte volumul şi densitatea grupurilor sociale, ele mărginesc arta clanurilor la reprezentarea totemului şi a formelor simple de activitate, cum sunt vânătoarea, pescuitul sau războiul. Arta cetăţilor aduce reprezentarea plastică a zeilor protectori şi aceea epică şi dramatică a tradiţiilor locale. Naţiunile extind încă mai mult sfera materiei artistice. Dar este necesară formarea unei conştiinţe cosmopolite, cum a fost cazul în toate epocile

clasice, pentru a se forma imaginea artistică a unui om universal, în care toată umanitatea să se recunoască. Nu putem relua aci întreaga cercetare a lui Lalo. Adaosul atâtor fapte luminează însă bine în ce constă acţiunea cauzativă a vieţii asupra artei.

Acţiunea artistică a societăţilor trebuie examinată acum şi prin finalităţile pe care le impun artei. Finalitatea colectivă, funcţiunea socială a artei, este un fapt mai presus de orice îndoială. Valoarea artei pentru promovarea solidarităţii sociale poate fi urmărită încă din faza ei primitivă. Dansurile corale ale primitivilor sunt desigur unul din mijloacele cele mai eficace pentru formarea şi întărirea conştiinţei de grup. Ele unifică într-atât pe dansatori, încât, după cum povestesc unii călători, tribul maorilor ajunge la o preciziune şi simultaneitate a gesturilor care îi face să mişte în acelaşi timp chiar degetele şi ochii. Y. Hirn, care aminteşte aceste relatări, vede aci o contribuţie a artei în vederea pregătirii războiului.5 Dansurile corale ale maorilor, dar şi ale indienilor americani sau ale negrilor din Dahomey ar înlocui astfel instrucţia militară din societăţile civilizate. Afirmarea conştiinţei de grup şi unificarea membrilor lui este un efect util mai cu seamă în vederea războiului, stare aproape permanentă a triburilor primitive. Succesul în război este de altfel unul din principalele scopuri urmărite de societate în practica artelor. Astfel, dansurile războinice par a avea nu numai semnificaţia magică, despre care vom vorbi mai târziu, dar şi pe aceea de a aduce pe dansatori, prin mijlocirea mişcărilor violente, a strigătelor de triumf, a zgomotului asurzitor, într-o stare de excitaţie afectivă foarte prielnică războiului. Hirn, care, folosind literatura călătoriilor, descrie astfel de scene în triburile Africii şi ale Oceaniei, ne arată pe primitivi alunecând într-o stare de exaltare vecină cu nebunia şi care poate deveni de-a dreptul primejdioasă pentru martorii întâmplători ai

acestor excese. Nu numai dansul are de altfel această funcţiune războinică. După observaţia tuturor etnologilor, tatuajul urmăreşte să răspândească teroarea printre duşmani, atât prin deformaţiile înspăimântătoare pe care le impune luptătorului, cât şi prin curajul pe care îl manifestă individul care a suferit inciziile şi arsurile care au produs tatuajul. Unele din ornamentele mobile, cum sunt acelea fantastice desenate pe scutul dayaciilor (Borneo), împlinesc aceeaşi funcţie de intimidare a duşmanului în război. Nici poezia primitivă nu este străină de pregătirea războiului. Câteva femei bătrâne, ne spune Hirn, pot în Australia, prin cântecele lor însoţite de lacrimi şi suspine, să înflăcăreze o trupă de războinici şi să-i determine la orice faptă sângeroasă. Poeziile cu conţinut războinic sunt numeroase la australieni, şi unele din ele au fost publicate de Grey şi Honery, din care citează şi Grosse.

Pregătirea războiului nu este de altfel singura funcţiune a artei primitive. Alteori ea constă dintr-o întărire a păcii. Astfel, dansul numit *convbori*, jucat împreună de mai multe triburi australiene, este o pecetluire a păcii stabilite între ele. În insulele Andamane, adaugă Grosse, dansurile acestea comune durează mai multe săptămâni, şi indigenii organizează cu ocazia lor târguri în care îşi schimbă mărfurile.6 Alteori, funcţiunea socială a artei primitive este de a marca proprietatea individuală a unui obiect sau blazonul tribului. Grosse socoteşte că înţelesul ornamentaţiei primitive nu poate fi istovit dacă nu ţinem seama şi de aceste funcţiuni ale ci.7 Astfel, australianul îşi gravează marca sa în scoarţa copacului în care a găsit un stup de albine. Armele australiene sunt şi ele gravate cu o asemenea marcă, uneori a fabricantului lor. Aceleaşi practici pot fi recunoscute la eschimoşi. Ornamentele-blazoane imprimă pe armele primitivilor animalul protector, din care triburile

socotesc că descind, totemul indienilor sau kobongul australienilor, şi dacă înfăţişarea lui nu este totdeauna uşor de recunoscut, împrejurarea decurge fie din faptul că uciderea totemului fiind interzisă, reprezentarea lui realistă, capabilă prin simpatie să-i scoată în calea vânătorului, este evitată, fie din pricina acelei tendinţe spre stilizare care este comună oricărei arte heraldice şi care provine din nevoia de a da fiinţei reprezentate o formă fixă şi convenţională. În sfârşit, arta primitivă alcătuieşte un mijloc de comunicare a gândirii sau un lei de memorie a grupului social. Scrisul pictografic este absolut probai întrucât priveşte pe indigenii din Alasca. ale căror desene imprimate pe bucăţi de lemn sau de os şi consemnând întâmplări în legătură cu navigaţia şi vânătoarea, au fost publicate de Mallery. s. Se cunosc de asemeni inscripţiile pe bastoanele de mesageri ale australienilor sau pe bumerangurile lor, fără ca totuşi ele să fi putut fi limpede descifrate. Uneori desenele primitive vor să păstreze amintirea unor fapte glorioase ale trecutului. Grosse a publicat astfel desenul găsit în interiorul unei peşteri din Africa meridională, înfăţişând o trupă de cafri urmărind pe boschimanii care le-au furat vitele. Nici poezia epică primitivă nu este străină de aceste intenţii. Deşi Hirn socoteşte că epopeea propriu-zisă este un produs mai târziu al neamurilor războinice, capabil să potenţeze conştiinţa de sine a grupului şi s-o înarmeze cu o mândrie necesară în întreprinderile lui9, totuşi, povestiri referitoare la originile lor sau la alte fapte depărtate se pot găsi şi în unele din istorisirile fantastice ale mincopienilor, australienilor şi boschimanilor.

Nu este niciuna din funcţiunile sociale ale artei primitive care să nu lucreze de asemeni în arta cultă. Virtutea artei culte de a promova conştiinţa grupului social este o împrejurare care se repetă, oricare ar fi întinderea lui, cetate, provincie sau naţiune. Oamenii se simt solidari

înăuntrul acestor unităţi sociale, nu numai întrucât aparţin aceluiaşi peisaj şi aceloraşi descendenţe, dar şi întrucât cultivă aceleaşi tradiţii, printre care tradiţiile artistice nu sunt cele mai puţin însemnate. Admiraţia aceloraşi valori artistice uneşte pe oamenii unui grup social cu legături care se dovedesc foarte solide. Peste deosebirile de clasă socială, de profesiune, de partid politic, membrii aceluiaşi grup se pot resimţi solidari prin entuziasmul pe care îl nutresc pentru artiştii lui. Cetăţile greceşti se războiau între ele, dar se întruneau în cultul comun consacrat lui Homer. Lupta lor permanentă cunoştea un moment de răgaz cu ocazia jocurilor olimpice. Virtutea socială a artei a fost bine cunoscută de greci, care au exprimat-o în mitul lui Amphyon, eroul care a ridicat zidurile Thebei în sunetele lirei. Multă vreme înainte de unitatea Italiei şi Germaniei, Dante, Giotto şi Michelangelo erau printre valorile capabile de a face pe locuitorii peninsulei de a se simţi italieni, după cum Dürer, Bach şi Goethe se numărau printre izvoarele unei conştiinţe germane. Europa este departe de a alcătui o comunitate politică. Dacă totuşi, dincolo de adversitatea statelor, s-a putut introduce sentimentul unei anumite unităţi morale, lucrul se datorează în mare parte artei. „Cine spune Occident, scrie odată Adrien Mithouard, înţelege în acelaşi timp, cuprinse în această civilizaţie, arta spaniolă, flamandă, germană, olandeză, engleză, italiană şi printre aceste ramuri glorioase, trunchiul francez. Atâta felurime a temperamentelor… nu împiedică un anumit aer de familie, o asemănare invizibilă şi profundă”. UI Alături de Europa occidentală, sinteza răsăriteană a Europei se cristalizează în jurul artei bizantine, a cărei dominaţie a fost universală de la Ravenna la Moscova. Ceea ce este adevărat pentru grupurile mari şi stabile se poate repeta pentru grupurile instabile şi mai mici. O mulţime care manifestează devine mai solidară printr-un cântec intonat laolaltă. Credincioşii

adunaţi într-o biserică protestantă sprijină sentimentul comunităţii lor confesionale prin corurile executate în comun. Chiar o simplă întrunire de prieteni se sfârşeşte adeseori prin cântece. Un obicei care îşi are utilitatea lui, face ca în împrejurarea congreselor, conferinţelor, a întrunirilor deliberative de orice caracter, să se organizeze concerte, reprezentaţii de teatru, expoziţii de artă. Obiceiul acesta a fost permanent, de la amphictyoniile greceşti până la Congresul de la Erfurt şi până la numeroasele adunări internaţionale ale zilelor noastre. În toate timpurile şi în toate prilejurile în care conştiinţa socială a unui grup trebuia susţinută sau creată, arta şi-a dat contribuţia ei.

Dar arta a manifestat totdeauna şi funcţiunea de a sprijini sau crea curente sociale, mişcări de opinie ale sensibilităţii colective. Legătura mediului social, prin elementele lui intelectuale şi afective, cu opera de artă, a fost înţeleasă în chipuri felurite. Un H. Taine, de pildă, înţelege arta ca exercitând o lucrare de adaptare la condiţiile morale ale mediului social. În lumea artei nu apar şi mai cu seamă nu se menţin, reuşind să se impună şi să cucerească pentru ele succesul şi admiraţia, decât opere care reprezintă şi exprimă societatea în care sunt pregătite. „Există o direcţie ideală care e aceea a secolului, scrie H. Taine, talentele care vor să crească într-un all sens găsesc calea închisă; presiunea spiritului public şi a moravurilor înconjurătoare le comprimă sau le deviază, impunându-le o înflorire anumită. Pe calea acestui proces de adaptare, comun operelor de artă şi organismelor biologice, conţinutul vieţii sociale, elementele constitutive şi aspiraţiile ei ar trece în opera de artă. Arta ar fi dedublarea societăţii. Fără îndoială că teoria lui Taine cuprinde o însemnată parte de adevăr. Este firesc ca artistul, dorind să găsească ascultare în publicul său, să adopte modul lui de a vedea şi de a simţi. Dar acest

adevăr nu este nici absolut universal, nici exclusiv. Chiar invocarea legilor generale ale vieţii ne împiedică să-i primim fără nicio rezervă. Căci, după cum observă E. Hennequin, dacă există o lege a adaptării organismelor, există una a persistenţei în forma lor proprie.12 Mai cu seamă în om, nevoia de a-şi economisi forţele şi de a nu-şi pierde achiziţiile inteligenţei îl conduce către acele invenţii menite să facă faţă variaţiilor mediului. Trecând dintr-o climă caldă într-una rece, oamenilor nu le-a crescut blană pe corp, ci s-au acoperit cu blana altor animale. Ei au transportat grâul, odată cu migraţiunile la care au fost siliţi şi, trebuind să se apere de fiare, au inventat armele. Adaptările vieţii nu sunt totdeauna conformiste, ci foarte adeseori defensive, negative, antagoniste. Aşa se explică cum operele artei sunt atât de des opuse mediului în care au apărut. Pascal şi Saint-Simon sunt profund diferenţiaţi faţă de mediul în care apar. Ce asemănare există apoi, se întreabă Hennequin, între Lucreţiu şi Cicerone, Leopardi şi Giusti, l leine şi Uhland, Tolstoi şi Dostoievski? Pe de altă parte, odată cu creşterea în complexitate şi eterogenitate a grupului social, o libertate mai mare revine fiecărui ins, şi nimeni nu mai este împiedicai să-şi manifeste originalitatea sa. Aşa se face că în aria societăţilor superioare, cum era societatea franceză la sfârşitul veacului al XIX-lea, puteau coexista alături Goncourt cu Zola, Leconte de Lisle cu Verlaine, Puvis de Chavannes cu Raffaelli, Cesar Franck cu Gounod. În sfârşit, nu numai că arta se poate opune mediului social, nu numai că se poate dezvolta cu independenţă faţă de el, dar uneori că oferă mediului tocmai compensaţia ideilor şi sentimentelor care îi lipsesc. Astfel a arătat Fr. Nielzsche cum Grecia dionisiacă şi-a creat plastica şi epica apollinică dintr-un impuls compensatoriu.10 compensaţie de acelaşi ordin regăsim în poezia lakistă engleză, a unui Shelley sau Colleridge, cea mai spiritualistă formă a poeziei moderne

apărută în mediul materialist al acelei Engliterc din prima jumătate a secolului trecut, care se găsea într-un activ proces de colonizare a lumii, într-o mare expansiune a afacerilor sale şi la un punct al industrialismului care nu fusese atins nicăieri pe glob. „Nu se poate nega, scrie odată F. Baldensperger, că literatura este complementară şi «compensatoare» faţă de societate şi că sforţarea artiştilor, căreia îi răspunde adeziunea contemporanilor şi naţionalilor, năzuieşte să înzestreze un grup cu ceea ce viaţa reală îi refuză.11 4 Literatura romantică, observă Baldensperger, a găsit formele ei excesive şi fantastice, cu Antony, Petrus Borel, Philothee, O'Neddy, tocmai între 1830 şi 1840, în timpul regalităţii burgheze a lui Ludovic-Filip, regele cetăţean. Englitera veacului al XVII-lea, plină de bun-simţ, profesând o filosofie senzualistă sau un deism raţionalist, găseşte romanul *negru*, superstiţios şi terifiant, în genul lui Horace Walpole. Exemplele se pot înmulţi pentru a dovedi că nu în toate împrejurările arta este expresia societăţii, uneori fiind negaţia sau compensaţia ei. În primul caz, arta exprimând societatea, aducând într-o lumină mai vie tendinţele ei latente, determină fenomenul *succesului*. În cel de al doilea, dând o replică lipsurilor sociale şi provocând curente noi, prilejuieşte fenomenul *influenţei*. Succesul şi influenţa unei opere nu coincid totdeauna. Sunt opere care s-au bucurat de un mare succes, dar a căror influenţă s-a pierdut în efecte frivole. Marele succes al lui *Cyrano* de Rostand a ajuns până la urmă să denumească cu titlul lui câteva articole de modă. Baldensperger poate adăuga însă exemplul lui *Obermann* de Senancour, care, deşi n-a avut un succes considerabil, a imprimat marca sa sensibilităţilor tinereşti de la 1825. Rareori succesul şi influenţa se întrunesc cu ocazia aceloraşi opere. Prestigiul acestora din urmă este cel mai mare.

Printre tendinţele sociale susţinute sau create de

artă, aceea războinică a fost mai deseori studiată. „Toate artele nobile şi pure ale păcii, scrie J. Ruskin, sunt întemeiate pe război. Niciodată până acum nu s-a produs o mare artă decât la popoarele de soldaţi. Nu există artă a popoarelor de păstori şi nici a popoarelor de cultivatori, dacă se menţin în pace.11 5 Acelaşi lucru despre popoarele care rămân numai comerciale. Epopeile homerice îşi trag substanţa lor din marile fapte de arme ale invaziunilor dorice. *Les Chansons de gestes* se dezvoltă pe temelia culturii cavalereşti a evului mediu. Paralelismul acesta a fost urmărit de Paul Adam, într-o mică scriere consacrată raportului dintre război şi literatură, până în pragul zilelor noastre”. De fapt, llomer şi Pindar, Virgiliu, epopeile medievale franceze şi germane, Ariosto şi Tasso, Stendhal, Balzac, Hugo şi Zola stabilesc un raport strâns între război şi literatură, care explică nu numai cauzele determinante ale operelor lor, dar şi funcţiunea pe care trebuie s-o fi împlinit în conştiinţa popoarelor. De asemeni, reprezentarea plastică a războiului, a luptătorului, a faptelor de arme a fost aproape permanentă. O direcţie unică se dezvoltă de la basoreliefurile asiriene la capodoperele artei greceşti, cu războinicul rănit care se găsea altă dată pe frontonul templului din Egina, până la cavalerii de pe friza Parthenonului, până la luptele dintre greci şi Amazoane sau dintre Centauri şi Lapiţi, atât de general reprezentate în temple sau pe sarcofage, şi până la Gladiatorul murind din epoca elenistică. Seria acestui motiv continuă apoi prin nenumăratele statui mormântale de cavaleri medievali înarmaţi, prin unele din pânzele şi monumentele Renaşterii, cum este cavalerul Guido da Fogliano al lui Simonc Martini, şi prin numeroasele portrete şi statui de condottieri, cum este aceea închinată lui Colleone de Verrochio sau lui Gattemalata de Donatello, până la pânzele unui David. O enumerare foarte incompletă, dar care poate da o idee de stăruinţa şi

frecvenţa motivului războinic în artă. Desigur, generalizarea lui Ruskin este prea grăbită. Nu toate operele artei îşi trag seva lor din război, şi acesta nu este motivul lor unic. Alături de război, arta s-a inspirat din muncă, iubire şi pietate şi s-a pus adeseori în serviciul lor. Nu este mai adevărat nici că popoarele de păstori, agricultori sau comercianţi n-au putut să se înalţe la expresia artistică. Etnografii laudă de multă vreme arta primitivilor păstori şi cultivatori, cum sunt negrii africani, indienii americani şi oceanicii. Arta cretană era a unui popor negustoresc, ca şi aceea a veneţienilor sau a olandezilor şi flamanzilor moderni. Războiul şi stilul de viaţă socială care se dezvoltă din el este numai una din condiţiile cauzale sau finale ale artei. Alături de război, numeroase alte tendinţe ale vieţii sociale îşi pot afla solicitarea lor prin artă. Funcţiunea socială a artei este cu mult mai întinsă. Generaţia care a făcut Revoluţia franceză şi-a primit o parte din pregătirea ci în operele lui Voltaire, Rousseau şi Diderot. Chateaubriand a pregătit în bună parte Restauraţia. Se cunoaşte apoi conexitatea dintre democraţia Republicii a treia în Franţa şi naturalismul literar, cu tendinţa lui de a studia faptele şi legile naturii, singurele autorităţi presupuse reale în viaţa societăţilor. „Republica va trăi sau va muri, scria E. Zola, după cum va primi sau va respinge metoda noastră. Republica va fi naturalistă sau va înceta să mai existe”. 17 Să mai vorbim apoi de mişcarea literară semănătoristă sau poporanistă în realizarea programului de reforme şi în pregătirea unităţii naţionale a poporului nostru? Faptele sunt bine cunoscute şi nu fac decât să întărească adevărul privitor la funcţiunea socială a artei. Dar în afară de acest sprijin pe care arta îl dă societăţii, întărind conştiinţa ei de grup sau solicitând tendinţele extraestetice care o străbat, ea mai are şi o altă funcţiune, care este în acelaşi timp socială şi estetică. Arta creează un public, adică un grup omenesc

solidar prin anumite aspiraţii estetice, manifestând anumite preferinţe artistice, afirmând un gust, desigur pe baza anumitor tendinţe sociale. Formaţiunea socială a publicului nu este statornică şi nu se obiectivează în instituţii durabile, cum este cazul pentru naţiune, pentru confesiune, partid politic etc. Caracteristica lui este de a se putea desface oricând şi a se recompune în volume mai mici sau mai mari, după felul operei sau al categorici de opere care îl prilejuieşte. Există un public al teatrelor, al muzicii sau al poeziei lirice. Dar printre acestea, există un public al melodramelor sau revistelor şi al dramelor de idei, un public al operetei sau al oratoriilor, al romanţelor populare sau al inspiraţiei esoterice. Cineva care se găseşte în publicul lui Hugo nu trebuie neapărat să se atic şi printre cititorii lui Mallarmé. Nici ascultătorii lui Offenbach nu sunt totdeauna admiratorii lui Saint-Saens. Această instabilitate a publicului complică încă mai mult studiul raporturilor dintre artă şi viaţa socială. Mai cu seamă în legătură cu societăţile evoluate şi foarte diferenţiate în structura lor, pluralitatea şi coexistenţa grupurilor de public interzic sociologiei artei generalizări sau distincţii prea grăbite. Dacă o anumită operă de artă este sau nu reprezentativă pentru un anumit grup social, este o întrebare care nu poate să-şi găsească răspunsul înainte de cercetarea amănunţită a structurii societăţii. Când P. Lasscrre declara romantismul străin de aspiraţiile sufletului francez18, afirmaţia era desigur eronată, deoarece au existat predispoziţii şi curente în societatea franceză în prima jumătate a veacului trecut, care, recunoscându-se în poezia unui Hugo, Vigny sau Musset, le-au pregătit succesul. Afirmaţia lui Lasserre avea totuşi o îndreptăţire, deşi numai una parţială, valorând pentru acele categorii ale societăţii franceze ataşate vechiului regim şi valorilor lui estetice, care au obţinut Restauraţia şi care continuă încă să fie reprezentate de un Maurras,

Léon Daudet etc. Forţa care ţine laolaltă un public este aşadar în acelaşi timp estetică şi socială. Ceea ce grupează o seamă de oameni în jurul unei opere poate Îi în acelaşi timp tendinţa ei socială, dar şi valorile ei artistice. Aceste două energii solidarizante nu merg însă totdeauna împreună, mai cu seamă când progresul autonomiei estetice a ajuns la un anumit nivel. Se pot găsi astfel într-un public artistic oameni care, după aspiraţiile şi legăturile lor sociale, aparţin unei lumi opuse tendinţelor sociale ale operei care I-au creat. Şi tocmai această facultate a amatorului modern de artă de a disocia între social şi estetic dă vieţii noastre artistice acea mobilitate interioară, care ne surprinde în contrast cu statismul relativ, cu vechimea şi stabilitatea tradiţiilor care dominau arta altor vremuri.

d) ARTA ŞI RELIGIA

Printre manifestările vieţii sociale, religia este una dintre acelea care a fost mai bine studiată. Cercetările sociologiei moderne ne împiedică de a reduce religia la sentimentul religios individual. Religia nu apare decât în cadrul societăţii, se obiectivează în instituţii şi practici colective şi organizează în genere relaţia pe care grupul social o întreţine cu forţele invizibile presupuse a determina viaţa lui. Dar cu toate că religia este una din formele de manifestare ale vieţii sociale, studiul raportului ei cu arta, prin mulţimea şi specialitatea problemelor pe care le pune, face necesară o expunere separată. Am înfăţişat în paginile precedente influenţa pe care coexistenţa omenească o exercită asupra artei, asupra apariţiei ei, asupra formelor pe care le îmbracă în dezvoltarea ei istorică, dar şi finalităţile sociale pe care arta le slujeşte. Urmează să reluăm această expunere, izolând din grupul faptelor legate de coexistenţa omenească pe aecica care exprimă şi organizează legăturile grupului social cu invizibilul de care se simte

dependent.

Arta, s-a spus, a luat naştere din magie, una din formele cele mai vechi ale religiei. Dacă primitivul desenează şi modelează, dacă improvizează poetic şi cântă, împrejurarea se explică deopotrivă prin virtutea magică pe care el o atribuie imaginii sau cuvântului de a lucra asupra fiinţelor sau evenimentelor pe care le reprezintă sau le denumeşte. Magia homeopatică, potrivit căreia lucrurile asemănătoare se cheamă între ele, permite ipoteza că la originea artei primitive stă *evocarea* prin imagine sau *invocarea* prin cântec şi poezie. S. Reinach. unul dintre autorii care au emis mai întâi această ipoteză, crede a o putea susţine prin faptul că desenele omului primitiv reprezintă de cele mai multe ori animale din speţele comestibile. Niciodată nu s-au găsit în peşterile troglodiţilor desene înfăţişând lei sau tigri, hiene, şacali, lupi sau şerpi, ci totdeauna numai mistreţi, bizoni sau reni, animale pe care troglodiţii le vânau şi le consumau. Reprezentarea lor plastică ar fi avut deci scopul de a le vrăji prezenţa şi de a le aduce în stăpânirea vânătorului care le râvnea.1 Ipoteza este cu atât mai plauzibilă cu cât observaţia primitivilor moderni ne poate conduce la acelaşi rezultat. Levy-Bruhl, care a colectat un mare număr de documente în această privinţă, ne dă numeroase exemple relative la virtutea magică atribuită imaginilor plastice, dansurilor şi ceremoniilor care imită vânatul sau acţiunea vânătorii.2 Astfel, tribul indian al mandanilor execută cu prilejul vânătorilor o pantomimă în care oamenii dansează acoperiţi cu pielea unui bizon sau cu o mască reprezentându-l. Dansul durează unepri două sau trei săptămâni, până când animalul apare. Dacă însă apariţia animalului întârzie, dansatorul, care oboseşte, se lasă să cadă ca un bizon, în timp ce tovarăşii se grăbesc în jurul lui, mimând gesturile jupuirii şi tăierii prăzii. După cum există un dans al bizonilor, există unul al ursului sau al

cangurului, la australieni. Dansul este însă numai unul din riturile magiei menite să influenţeze prada. Fetişele sculptate fac în alte împrejurări acelaşi serviciu. Astfel, eschimoşii, când doresc să vâneze cerbul, înalţă în vârful unei prăjini imaginea unui vrăjitor şi vânător renumit, de care atârnă alte imagini menite să determine mişcările animalului. Puterea fetişelor este reputată în Africa occidentală a fi atât de mare, încât acţiunea lor este folosită nu numai în ocazia vânătorilor şi a pescuitului, dar şi în aceea a războiului, a comerţului, a plantării de arbori, în întreprinderile dragostei ş.a.m.d. Triburile de indieni care se îndeletnicesc cu pescuitul sculptează adeseori figuri reprezentând păsări de mare, cunoscute ca mâncătoare de peşti, pe care le atârnă de pupa corăbiilor lor. Măciucile indienilor din Columbia britanică reprezintă adeseori leul de mare sau balena, adică tocmai animalele care atacă pe acelea care urmează a fi ucise cu aceste măciuci. Prin sculpturile care o împodobesc, măciuca dobândeşte astfel o putere şi o eficacitate mai mare. În sfârşit, pentru ca anumite animale sau plante totemice să nu se împuţineze sau să dispară, primitivii execută în unele locuri ceremonii capabile să sporească numărul lor. Este cazul ceremoniilor australiene numite *întreiuma*, descrise mai întâi de Spencer şi Gillen. Animalele nu sunt de altfel reprezentate de primitivi numai pentru a le face să cadă pradă vânătorilor, dar atunci când sunt *totemuri*, adică animale care protejează un clan şi din care membrii lui cred a descinde, pentru a-şi asigura această protecţie sau pentru a marca prin imaginea lui blazonul clanului, semnul proprietăţii pe obiecte, numele etc. După cum a arătat-o bine E. Durkheim, acesta trebuie să fie înţelesul imaginilor de animale totemice pe scuturile, corturile, bărcile sau mormintele indigenilor din America de Nord sau din Australia.3

O mare influenţă a exercitat magia şi asupra

dezvoltării muzicii şi poeziei primitive. Toate operaţiile magice sunt însoţite de formule de incantaţie. Aceste formule sunt în genere cântate. Ele sunt socotite a exercita o influenţă asupra puterii mistice inerente lucrurilor. Primitivii denumesc cu acelaşi cuvânt această putere, formula de incantaţie care o influenţează şi cântecul care o însoţeşte. După cum au arătat-o Hubert şi Mauss, acest înţeles multiplu se regăseşte în expresia *mana* a melanesienilor, *orenda* a huronilor sau *wakan* a indienilor din America de Nord.4 Dar această identitate a expresiilor care denumesc deopotrivă cântecul şi magia nu poate fi urmărită şi în limbile culte? Latinul *Carmen* n-a dat pe francezul *charme*? Foarte curând se produce însă o disociaţie între poezie şi cântec, înţelesul cuvintelor poeziei se pierde, şi cântecul care o însoţeşte este socotit a influenţa singur lucrurile. Acesta este cazul cântecelor incomprehensibile ale australienilor şi mincopienilor. Uneori cuvântul este eliminat aproape cu desăvârşire, încât textul unei bucăţi muzicale ajunge a nu mai fi constituit decât din repetiţia ritmică a unei simple interjecţii. Combarieu, care a adunat în legătură cu conexitatea genetică dintre muzică şi magie numeroase mărturii, crede a putea recunoaşte chiar în procedeele muzicale culte urme ale tehnicii incantatorii.5 Studiul formulelor magice pune în evidenţă procedeul repetiţiei, al aliteraţiei, al răsturnării unei serii de vocale, al variaţiilor, al înlănţuirii de teme felurite: tot atâtea procedee care revin şi în muzică.

Dar influenţa religiei, în sensul larg al cuvântului, asupra dezvoltării artelor nu s-a istovit niciodată. Tragedia grecească evoluează, după unele teorii, din ditirambul cântat şi dansat în cinstea lui Dionysos; după altele, din threnele funebre închinate lui Adonis: în tot cazul, dintr-un vechi cult păgân în legătură cu vegetaţia. În acelaşi fel, drama modernă continuă misterele sau pasiunile

medievale, care încă în veacul al XII-lea se jucau în biserici, apoi pe parvisul sau în pieţele din faţa lor. Nu este nevoie să insistăm aci asupra legăturilor strânse care unesc păgânismul cu plastica grecească. Relaţiile dintre plastică şi religie s-au păstrat şi în creştinism, şi mult înainte ca Renaşterea să fi produs o artă laică, marea majoritate a operelor de arhitectură, pictură şi sculptură aveau un caracter religios. Această conexiune s-a păstrat mai multă vreme în orientul Europei, încât despre ţările ortodoxe se poate spune că înainte de veacul al XIX-lea au ignorat cu totul orice artă plastică laică. Varietatea curentelor religioase în cadrul creştinismului apusean a provocat totdeauna expresia lor plastică. Franciscanismul, cu iubirea lui panteistă a naturii, determină realismul lui Giotto. Reforma stăvileşte pentru un moment pictura şi sculptura religioasă. Dar interiorizarea credinţei pe care ea o determină provoacă arta plină de pietate a lui Rembrandt. Iezuitismul, intrat în serviciul contrareformei, a dat un impuls formidabil artelor plastice în ţările apusene. Se cunosc legăturile pe care le-au întreţinut un Michelangelo, un Rubens, un Van Dyck, un Bernini cu cercurile iezuitice. Un autor care a consacrat acestei epoci o interesantă expunere a arătat care a fost acţiunea iezuitismului asupra unora din particularităţile stilistice în arta apuseană a veacului al XVII-lea. * Propagandismul iezuitic determină arta de mari efecte teatrale a lui Bernini. De asemeni, metoda intuitivă a „exerciţiilor spirituale” ale lui Ignatiu de Loyola, constând din încordarea imaginaţiei pentru a obţine viziunea cât mai concretă a suferinţelor Mântuitorului, stă la baza crudului naturalism al artei spaniole în secolul al XVII-lea, în operele unui Montanez sau Mena.

Literatura modernă n-a stat nici ea în afară de influenţa religiei. Calderón este propriu-zis poetul dramatic al catolicismului iezuitic.

Se ştie cât de profundă a fost înrâurirea jansenismului asupra lui Racine, autorul tragediilor biblice *Athalie* şi *Esther*. De asemeni, care a fost acţiunea quietismului d-nei Guyon asupra lui Fénelon. După E. Seillere, această influenţă, prin misticismul ei feminizai, prin cultul consacrat pasiunii, a fost determinantă pentru concepţia lui Rousseau şi prin el asupra întregului romantism.7 După secolul al XVIII-lea, mai degrabă raţionalist şi ateu, romantismul înseamnă în multe privinţe o restaurare a catolicismului în literatură. Încă de la începutul secolului, Chateaubriand în *Le Génie du Christianisme* (1802), subliniază virtuţile artistice ale miraculosului creştin, tăgăduite mai înainte. Marii poeţi ai romantismului francez, Lamartinc şi Hugo, cultivă inspiraţia religioasă. Concepţia lui Balzac se cristalizează în jurul ideii catolice. În Germania protestantă, romanticii arată şi ei o deosebită înclinare pentru catolicism. Pastorul Herder însuşi recunoaşte cât de favorabil este imaginativismul catolic, spre deosebire de raţionalismul protestant, promovării artelor plastice şi poeziei. s. Se cunoaşte apoi care a fost simpatia pentru catolicism a unor poeţi ca Novalis, Schlegel, Wackenroder, Zacharias Werner sau Fr. Schlegel, aceşti doi din urmă convertindu-se şi intrând în sânul bisericii catolice. Influenţa catolicismului asupra operelor lor a fost considerabilă. Fără această influenţă niciodată n-ar Îi apărut lucrări ca *Europa ader die Clnistenheil* a lui Novalis, *Genoveva* lui Tieck, /*lerzenvergiessungeu* eines *Klosterbruders* de Wackenroder sau dramele lui Zacharias Werner. În literatura franceză, influenţa catolicismului nu se termină cu romanticii. Ea se continuă prin Baudelaire, prin Verlaine din *Sagesse*, prin Huysmans, prin lirica unui Charles van Lerberghe şi Péguy. Ortodoxismul îşi dă expresia lui universală în romanul lui Dostoievski, mai cu seamă prin *Fraţii Karamazov*, *în* vădită opoziţie cu

creştinismul apusean.

Dar în timp ce, inspirându-se din religie, literatura a produs necontenit forme noi, artele spaţiale în măsura în care au rămas în serviciul Bisericii, par a se fi oprit la etape mai vechi ale evoluţiei. Astfel, printre puţinele monumente arhitecturale religioase ridicate în veacul al XIX-lea care se bucură de un renume universal, biserica Sainte-Madelcine din Paris, datorată în forma ei actuală lui Vignon şi Iluve, imită un templu grecesc cu coloane corintiene; cunoscuta „Votivkirche” din Viena, opera lui I Icinrich von Ferstel, sau „Apollinariskirche” din Remagen, lucrarea lui Zwimer, revin la stilul gotic.

Întoarcerea la gotic a fost adoptată de altfel nu numai de comunităţile catolice, dar şi de cele protestante, care primiră pentru construcţiile lor şi stilul primelor bazilice creştine şi stilul romantic. Sub aceste îndrumări lucrează în prima jumătate a veacului trecut germanii Ştiiler şi Persius, constructori de biserici protestante în stil de bazilică sau, în ani mai apropiaţi de noi, J. Otzen cu „Kreuzkirche” din Berlin, operă de stil bastard. Goticul rămâne într-acestea aproape singurul stil al construcţiilor religioase cu Viollet-Le-Duc în Franţa, cu Pugin în Anglia”. Nici pictura sau sculptura religioasă n-au depăşit modelele Renaşterii sau barocului, după cum întreaga artă religioasă în ţările ortodoxe a rămas în sfera stilului bizantin. Instituţia Bisericii a păstrat astfel legătura dintre arta plastică modernă şi religie, fără ca aceasta să mai fie totuşi izvorul unor creaţii originale. Niciun mare nume de pictor, de sculptor sau de arhitect religios nu poate fi pus în epoca noastră alături de numele unor poeţi creştini ca Chateaubriand, Lamartinc, Dostoievski sau Balzac. Faptul provine desigur din aceea că, pe când plastica religioasă modernă a lucrat în cadrul instituţional al Bisericii, sub comandamentul tradiţiilor ei puternice, literatura s-a dezvoltat în marginea Bisericii şi uneori în aparentă

opoziţie cu ea, cum a fost cazul atâtor poeţi creştini, care au suferit în Apus sancţiunea punerii la index. Dacă religia şi chiar varietăţile ei confesionale au fost un izvor regenerator pentru artă, şi anume, pentru manifestările ci care s-au putut exercita cu mai multă libertate, nu acelaşi a fost cazul în ce priveşte influenţa Bisericii. Grija Bisericii, sociologiceşte explicabilă, de a menţine tradiţiile ei constitutive a lucrat asupra artei în epoca mai nouă, ca un factor de statism.

Inspirându-se de atâtea ori din religie, arta a stat deseori la rândul ci în serviciul sentimentului religios. Dacă evangheliile au putut îndruma atâta vreme sufletele, lucrul se datorează şi frumuseţii lor literare. Pietatea medievală s-a alimentat într-o largă măsură din lirica latinească a unui Thomas din Celano sau Jacopone da Todi. Desigur că şi azi virtutea patetică a unor cântece ca *Dies Ime* sau *Stabat Mater* este activă în catolicism. Nu numai prin operele poeţilor, dar şi prin imaginile plasticii sau prin compoziţiile muzicale, multe suflete au putut fi îndrumate către pietate. Un Dante, un Giotto, un Bach vor fi făcut pentru menţinerea unei conştiinţe religioase în ţările lor atât cât armata predicatorilor care le evanghelizează de sute de ani. O acţiune religioasă putem de altfel recunoaşte artei, chiar atunci când nu are un conţinut religios.

Duşmănia nutrită împotriva artei de secta iconoclaştilor sau de unele personalităţi fanatice ca Savonarola sau Calvin a trebuit în cele din urmă să cedeze în faţa conştiinţei unităţii idealului şi a sprijinului pe care formele lui felurite şi-i acordă reciproc. Încă din antichitate, Platon recunoştea contemplării frumuseţii un efect mistic: accesul în patria eternă a sufletului, în lumea Ideilor eterne, în acelaşi fel socoteşte Plotin că, pentru a atinge principiul unic din care totul decurge, Ideea de bine, care în concepţia sa se confundă cu Divinitatea,

trebuie să fii „amant, filosof sau muzician 1”. Aceste vechi reprezentări ale platonismului au rămas adânc înrădăcinate în conştiinţa europeanului. Din ele se trage o vorbă ca aceea a lui Michelangelo scriind Vittoriei Colonna: „Pictura cea bună se apropie de Dumnezeu şi se uneşte cu el”. Tot de acolo cuvântul lui Luther, care, denumind muzica „o artă divină”, o recomanda educaţiei tineretului”. Chiar expresia populară recunoaşte frumuseţii naturale sau artistice însuşirea divinităţii. Lăudând realitatea sentimentului care inspiră această expresie în vorbirea germanilor din vremea sa, d-na de Staël scrie: „Fiecare om poate găsi în vreuna din minunile universului pe aceea care vorbeşte mai puternic sufletului său: unul admiră divinitatea în trăsăturile unui părinte; altul, în inocenţa unui copil; altul, în cereasca privire a Fecioarelor lui Raffael, în muzică sau în poezie” 12. Fără îndoială că arta nu este religie. Dar contemplaţia artei creează o stare de suflet favorabilă religiei. Există o anume coincidenţă a valorilor superioare ale culturii; un entuziasm comun care le învăluie pe toate deopotrivă şi care permite artei să regăsească sau cel puţin să pregătească atitudinea religiei. În acest din urmă înţeles, gânditorul şi teologul protestant Schleiermacher vedea în artă un mijloc de a fructifica subiectivitatea, făcând-o primitoare pentru reculegerea religioasă. Toţi filosofii idealişti de altfel, un Fichte, un Schelling, un Hegel, au recunoscut în artă şi religie două momente continue ale aceluiaşi proces dialectic al spiritului, în urmărirea scopurilor sale imanente, spiritul se dezvoltă în artă, în religie, în filosofie. Dialectica spiritului în feluritele regiuni ale culturii explică bine pentru idealişti străvechea asociaţie dintre artă şi religie şi serviciile pe care şi le-au putut aduce. Vederea aceasta n-a rămas de altfel cantonată în cadrul idealismului. Am văzut în altă parte (11, 2) că pentru psihologia structurală modernă, oricare ar fi tipul

căruia o individualitate îi aparţine, oricare ar fi adică valoarea care o domină, ea găseşte calea către celelalte valori. Din unghiul tipului său propriu se deschide pentru oricine perspectiva către totalitatea valorilor culturale. Astfel, ni s-a arătat că tipului omenesc care priveşte către lume din punctul de vedere estetic nu se poate să nu i se dezvăluie ceva şi din sensul ei religios. Desigur, după cum a arătat Ed. Spranger, religia tipului estetic va avea coloratura ei specială. Dumnezeu îi va apărea cu puterea plastică şi ordonatoare care străbate lumea, întocmind-o într-un cosmos armonic de forme frumoase. Religia esteticului este panteismul. Platon şi Plotin, Shaftesbury şi Goethe sunt printre gânditorii care au izbutit să dezvolte cu mai multă forţă posibilităţile religioase ale atitudinii estetice în faţa lumii şi a vieţii.13 Studiul lor poate aduce în această privinţă sugestii dintre cele mai instinctive. Aci ne putem mulţumi însă cu stabilirea principiului.

c) AUTONOMIA, ETERONOMIA ŞI PANTONOM IA ARTEI

Studiul eteronomici artei, pentru a fi complet, arc nevoie de un adaus, care nu şi-a găsit locul până acum. Între artă-şi factorii extraestetici care îi susţin apariţia şi dezvoltarea ei de mai târziu, raportul variază odată cu trecerea de la forma ei primitivă la forma modernă şi cultă. Sexualitatea, munca, împrejurările sociale şi viaţa religioasă alcătuiesc, fiecare în parte, cu activitatea artistică primitivă, un întreg organic cu neputinţă de analizat. Îndeletnicirile practice, magice şi erotice ale primitivului se dezvoltă în creaţie artistică în unitatea aceluiaşi elan. Arta primitivă creşte în chip firesc din trunchiul tendinţelor eteronomice care constituie cuprinsul vieţii sociale. împrejurarea mai poate fi exprimată în forma că arta primitivă şi celelalte manifestări ale vieţii sociale contemporane întocmesc o totalitate nediferenţiată, încât cu privire la ele este totdeauna greu a preciza graniţele

care le despart. În faţa unei picturi de pe pereţii grotelor paleolitice sau în faţa unui fetiş african nu putem deosebi aspectul pur artistic de acel religios. Aceste două aspecte suni ca feţele diferite ale unui fenomen cultural unic.

Alta este situaţia artei în societăţile culte. Diferenţierea treptată a conţinutului social ipostazează arta în forma unei activităţi separate, care poate fi sprijinită de factorii eteronomici ai vieţii sociale, dar care nu se mai confundă cu ei. Când Bellini pictează una din madonele lui, îndemnul pietăţii sale va fi fost un motiv determinant, dar ceea ce rezultă până la urmă este un produs care poate fi considerat din unghiul simplei lui valori estetice. Privite ca nişte opere de artă, şi nu ca obiecte ale devoţiunii, madonele lui Bellini îşi păstrează un înţeles deplin. Este cu neputinţă însă a face această disociaţie cu privire la un fetiş african, iară ca în acelaşi timp ceva esenţial din semnificaţia lui să nu se piardă. Cu timpul, motivul se subtilizează în pretext. Pentru un Raffacl pictura unei madone nu mai este decât un motiv cu totul aparent. Motivul efectiv şi real îl constituie îndemnul de a crea artistic. Pe această cale, arta cucereşte treptat condiţia autonomiei ei. Ceea ce a contribuit la promovarea autonomiei artei în epoca modernă a fost situaţia specială a Renaşterii faţă de arta antică, propusă în acest timp ca model. Poezia şi plastica veche, redescoperite acum de gustul timpului, ofereau exemplul unor opere de artă independente de mediul social.1 Statuia unui zeu antic, scoasă la iveală prin săpături arheologice, va fi fost în momentul creaţiei ci un simbol religios şi un obiect al cultului. Pentru descoperitorul ei modern ea rămânea însă o simplă operă de artă. Redescoperirea antichităţii artistice a lucrat astfel ca un puternic factor de disociere a artei din mediul ci eteronomic, sprijinind tendinţa autonomizării ei. În acelaşi sens a lucrat magnificenţa burgheziei Renaşterii în Italia, apoi a burgheziei flamande,

olandeze şi franceze în veacurile următoare, care, în locul unei arte religioase sau războinice, a înconjurat o artă concepută ca decoraţie a interiorului, creând noţiunea cu înţeles limitat estetic a *artei podoaba*. În sfârşit, liberalismul modern operând acea diferenţiere a valorilor, a cărei întemeiere filosofică o dă ansamblul criticelor kantiene şi al cărei scop era garantarea producătorului cultural de orice influenţă străină capabilă să stânjenească lucrarea sa, şi-a adus şi el contribuţia în procesul autonomizării moderne a artei. Partizanii „artei pentru artă” în secolul al XIX-lea, un Banville, un Gautier, un Flaubert, cu toată noutatea afişată a tezei lor, se găseau de fapt în curentul unei serii istorice seculare, pentru a cărei producere lucraseră deopotrivă umanismul Renaşterii, aspiraţia artistică a întregii burghezii apusene şi liberalismul mai nou. Seria istorică a autonomizării artei a continuat de altfel şi după susţinătorii „artei pentru artă”, către sfârşitul epocii romantice. Pretenţia simbolismului de a elimina din poezie orice conţinut intelectual şi de a o reduce la muzică, revenită în noţiunea „poeziei pure” a lui H. Bremond2, lupta lui Hanslick împotriva muzicii sentimentale şi programatice3, pe care vrea s-o reducă la un pur joc al fantaziei sonore, reclamaţiile cubismului în pictură, care în locul anecdotei din pânzele vechilor maeştri doreşte simple armonii de linii, suprafeţe şi culori, sunt tot atâtea încercări de eliminare a eteronomicului din artă, în vederea ascensiunii către condiţia autonomiei ei.

Autonomizarea artei a însemnat un efect fericit prin descătuşarea forţelor artistice creatoare. Ieşită, cel puţin parţial, de sub comandamentul tendinţelor extraestetice, arta a putut să se manifeste mai liber şi prin urmare mai bogat. Densitatea creaţiei artistice în cultura modernă este fără îndoială un efect al autonomiei ei. O densitate care nu este numai cantitativă, dar şi calitativă. Mai multe forţe artistice deşteptate la conştiinţa vocaţiei lor înseamnă o

sporire a sorţilor pentru vocaţiile geniale. Şi de fapt veacul al XIX-lea, epoca prin excelenţă a autonomiei artei, constituie o galerie de puteri artistice de primul ordin, într-o proporţie pentru care nicio analogie nu poate fi găsită în trecut. Într-un interval de timp de mai puţin de cinci decenii creează partea cea mai importantă a operei lor nişte artişti ca Balzac şi Hugo, Tolstoi şi Dostoievski, Ibsen, Delacroix şi Wagner. Nici quatrocento sau cinquecento italian, cu toată extraordinara lor producţie în ordinea plastică, n-au creat un număr egal de figuri mai mari, în domeniul atâtor arte. Este absolut sigur că enormul avânt artistic al ultimului veac se datorează în primul rând eliberării artei din cercul puterilor extraestetice care o subjugau altă dată.

Dar autonomizarea artei s-a legat şi cu unele dezavantaje. Strâns asociată cu tendinţele eteronomice, arta primitivă înnobila toate manifestările grupului social. Nu este activitate a primitivului, economică, războinică sau religioasă, care să nu ia formă artistică. „În societăţile primitive, scrie Bougle, arta există pretutindeni; ea ne apare amestecată în totul”. 4 Aceeaşi situaţie o caracterizează J. Cohn, când denumeşte arta primitivă *pantonomică*? Pantonomia artei s-a păstrat şi mai târziu. Viaţa socială a antichităţii şi a evului mediu se desfăşoară încă într-un plan artistic care a fost părăsit mai târziu. Meseriile, formele vieţii profesionale, sărbătorile poporului păstrau încă o remarcabilă valoare artistică. O dată însă cu autonomi/arca artei, celelalte manifestări ale vieţii sociale, disociate din complexul care le menţinea solidare cu arta, au pierdut orice frumuseţe. Autonomizarea artei a favorizat clanul ei creator, dar a micşorat baza ci de atingere cu întinderea vieţii sociale, îngăduind revărsarea unui val de urâţenie peste lucruri şi aşezări omeneşti. Mulţimea marilor artişti şi a marilor opere în veacul al XIX-lea nu coincide de loc cu o frumuseţe deosebită a

obiectelor uzuale şi a întregului cadru în care existenţa socială a secolului se desfăşoară. Raportul este mai degrabă invers. Marele elan creator al artei autonome în literatură, în muzică, în teatru s-a însoţit în tot decursul veacului al XIX-lea cu josnicia estetică a cadrului nostru comun. Situaţia nu ni se pare însă iremediabilă şi fatală. Reluând problema, vom căuta să arătăm într-un capitol viitor, consacrat locului artei în civilizaţia modernă, cum din înseşi datele fundamentale ale acesteia, vechea pantonomie a artei parc a se reconstitui pe altă cale.

În sfârşit, autonomizarea artei a avut şi o altă consecinţă. Eliberarea artei din sfera eteronomiei ei a slăbit şi interesul cu care era urmărită altă dată, îngustând şi specializând publicul ei. Nici poezia, nici teatrul, nici muzica, nici plastica zilelor noastre nu mai au publicul de altă dată. O artă purificată de eteronomie, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puţine rădăcini de sufletul mulţimii. Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinaţi este un alt fenomen al timpului nostru decurgând din procesul autonomizării ei. În locul artei religioase a altor epoci, se constituie astfel o religie a artei, un amatorism delicat în care se cultivă valori estetice dificile. Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, scoasă din aerul mare care întreţine vitalitatea, ameninţă să moară. Arta esoterică a rafinaţilor, construită pe afirmarea autonomiei neîntinate a valorilor estetice, este un fenomen nobil, dar crepuscular, actul final al unei decadenţe care se consumă cu demnitate şi distincţie. Fenomenul devine cu atât mai îngrijorător dacă ne spunem că în această vreme nevoia artistică a maselor nu piere, dar ea este captată şi întrebuinţată de artişti şi opere de o valoare cu totul inferioară. Publicul pierdut pentru marea artă, devenită prea specială, este lăsat sub influenţa mediocrităţii sau a josniciei artistice.

Cultura artistică a timpului nostru vede astfel

problema ei cea mai însemnată în restabilirea contactului mulţimilor cu arta superioară a timpului, prin resolidarizarea acesteia cu tendinţele eteronomice ale societăţii contemporane. Numai o artă pătrunsă din nou de spiritul timpului, şi în care omul de azi să-şi recunoască destinul şi aspiraţiile lui, poate reda inspiraţiei moderne vechiul ei ecou şi influenţa pe care în mare parte a pierdut-o.

7. DIFERENŢIERILE SOCIALE ŞI PSIHOLOGICE ALE ARTEI

Comparaţia artei primitive cu arta cultă ne-a folosit ca o procedare metodică menită să analizeze şi să scoată în evidenţă factorii extraestetici care susţin întreaga evoluţie a artei, în toate societăţile omeneşti. Această comparaţie a stabilit însă până la urmă şi unele deosebiri între arta primitivă şi cultă, de care cunoştinţa lor mai exactă trebuie neapărat să ţină seama. Deosebirile dintre aceste două forme de artă provin din caracterul felurit al societăţilor în mijlocul cărora apar. Arta primitivă este manifestarea unui grup Omenesc relativ mărginit şi foarte omogen. Micul volum al triburilor primitive stă la originea statismului şi tradiţionalismului lor în toate domeniile. Unde se găsesc puţini oameni laolaltă, mulţimea influenţelor în acţiune este restrânsă, îndemnul imitaţiei reciproce este mai puternic, individualitatea originală este încă absentă. Lipsa de inventivitate a artei primitive, tradiţionalismul ei secular, sărăcia şi monotonia motivelor ci decurg din puţina întindere a grupului social care o susţine. Dar o societate restrânsă este în acelaşi timp şi puţin diferenţiată. Mulţimea şi varietatea funcţiunilor într-o societate apar totdeauna odată cu sporirea volumului ei. Lipsa de diferenţiere lăuntrică, omogenitatea triburilor este pricina fenomenului denumit pantonomia artei primitive, adică al prezenţei ci universale şi al amestecului ci cu toate formele de manifestare a vieţii sociale.

Dimpotrivă, ceea ce se numeşte artă cultă este totdeauna produsul unor societăţi mai extinse şi mai diferenţiate. Extinderea grupului social, spot fiul numărul influenţelor şi provenienţa lor, introduce în arta cetăţilor şi a naţiunilor o vioiciune, o multiplicitate şi o varietate de (cm³ superioară. Diferenţierea socială eliberează apoi individualitatea creatoare şi ipostazează activitatea artistică într-o formă autonomă de manifestare socială, ruinând vechea ei pantonomie.

Este cu neputinţă de a înţelege arta primitivă fără a o pune în legătură cu societăţile foarte mărginite în mijlocul cărora apare. Din această simplă constatare se vede cât de riscantă este identificarea dintre arta primitivă şi arta infantilă, încercată de atâtea ori. „Arta copiilor şi arta primitivă a adulţilor, scrie Luquet, prezintă exact aceleaşi caractere”. 1 Ipoteza identităţii dintre aceste două forme ale artei este primită cu scopul de a dobândi un surplus de lumini asupra condiţiilor care determină creaţia primitivă. De când ştiinţele morale au preluat legea haeckeliană după care ontogenia repetă filogenia, se presupune că activitatea artistică a copiilor reproduce în particularităţile şi condiţiile ei arta primitivilor, şi cum observaţia acesteia din urmă este dificilă, întrucât priveşte varietatea ci exotică şi imposibilă, în ce priveşte speţa ei preistorică se socoteşte că studiul artei infantile poate ajunge la rezultate cu neputinţă de atins altfel. Faţă de acest mod de a raţiona generalizat astăzi se cuvine a se observa că numai arta primitivă reprezintă o diferenţiere socială a creaţiei artistice, pe când arta infantilă înfăţişează produsul unei diferenţieri psihologice. Arta primitivă şi infantilă nu sunt deopotrivă manifestarea unui grup social puţin numeros şi omogen. Arta infantilă este mai degrabă lucrarea unui artist solitar. Arta infantilă nu este corelaţionată cu un public. Din acest punct de vedere, că se deosebeşte de toate formele artistice, cu singura

excepţie a artei patologice a schizofrenicilor. Copilul care desenează sau care improvizează muzical şi îşi povesteşte o întâmplare n-o face niciodată cu scopul de a obţine un efect asupra altor persoane. Produsele sale artistice rămân un fel de autoconfesiune şi au în această calitate un caracter lainic. El nu consimte să le înfăţişeze şi nu le repetă de bunăvoie în faţa unor oameni străini, ci numai cu oarecare greutate şi după ce succesul obţinut aprinde în conştiinţa lui naivă ceva din starea de spirit a artistului adult. Pe de altă parte, spre deosebire de arta primitivă, arta infantilă este liberă de orice tendinţe eteronomice. Nourmărind să influenţeze pe cineva, ea nu este determinată şi nu se găseşte în serviciul curentelor care străbat viaţa socială. Copilul nu se slujeşte de desen, scrie P. Lascaris, „ca de o scriitură pictografică, nici ca de un ornament, cu atât mai puţin pentru a-şi face divinităţile propice sau pentru a-şi indica adeziunea la un clan sau la un trib. Copilul desenează din nevoia de a face ceva, dintr-o simplă impulsie motrice, la care vine să se adauge imitaţia unui act pe care îl vede sau pe care l-a văzut împlinindu-se sub ochii săi”. 2 Dar pentru aceste motive, nu se poate spune că lucrează artistic dintr-un motiv estetic autonom, deoarece el n-a putut încă cuceri conştiinţa independenţei şi a valorii intrinsece a artei. Creaţia lui este numai asocială. Ea se construieşte din elemente pur subiective şi compune întreguri care adeseori nu au semnificaţie decât numai pentru desenatorul sau povestitorul lor. Arbitrarul unora din desenele copiilor sau ale reveriilor lor pronunţate cu grai viu, adeseori observat de psihologi, nu-şi găseşte asemănarea decât în subiectivismul arbitrar al artei schizofrenicilor. Aceeaşi constelaţie spirituală în artă determină şi în creaţia infantilă şi în aceea schizofrenică termeni noi, necunoscuţi de vocabularul comun, cu înţelesuri strict artistice: „neologismele” nebunilor,

observate de mulţi psihiatri1, dar şi ale copiilor. Istorisirile acestora din urmă se urmează uneori într-un vocabular închipuit pe de-a întregul. Şirul reprezentărilor în povestirile copiilor mici este apoi atât de relaxat, încât Groos I-a putut compara cu delirul patologic al adulţilor4. Niciodată arta primitivă nu manifestă însuşirile acestui subiectivism, care dă unora dintre produsele artistice infantile un înţeles personal limitat, necomunicabil, asocial. Apropierea artei primitive de arta infantilă nu se susţine mai bine nici pe terenul acelui *realism intelectual*, *în* care Luquet vede totuşi trăsătura lor comună. Arta primitivilor şi a copiilor, spune Luquet, se distinge prin aceeaşi înclinare de a înfăţişă ceea ce inteligenţa cunoaşte despre lucruri şi fiinţe, nu ceea ce ochiul vede în ele. Şi de fapt unele trăsături decurgând din acest realism intelectual, precum transparenţa imaginilor, disproporţia elementelor, combinaţia perspectivei frontale cu cea laterală, naraţiunea grafică etc., revin deopotrivă în ambele forme de artă. Copilul, ca şi unii dintre primitivi, va desena deopotrivă casa şi oamenii care o locuiesc, văzuţi prin zid; el va plasa într-un profil un ochi văzut din faţă, va desena pintenii ofiţerului mai mari decât restul siluetei sau va înşira scenele succesive ale unui eveniment (imaginile tip Epinal): tot atâtea trăsături care decurg din ştiinţa despre lucruri, nu din viziunea lor nemijlocită. Şi cu toate acestea primele imagini desenate de oameni, siluetele de mamuţi şi de bizoni, de rinoceri, mistreţi, cerbi şi cai, găsite pe pereţii grotelor din Altamira şi Font de Gaume, au un stil de un realism uimitor. Cu referinţă la aceste exemplare ale artei primitive, putea spune M. Verworn, că arta primitivă estq *fizioplastică*, spre deosebire de arta infantilă care este *ideoplastică5*. Alături de această artă realistă a paleoliticului şi a triburilor de vânători moderni, există desigur şi arta imaginativă a neoliticului şi a triburilor agrare, despre care am vorbit altă dată, dar

aceasta din urmă este impregnată de atâtea reprezentări magice, încât nici cu ea arta infantilă nu poate fi identificată.

Aceeaşi circumspecţie trebuie observată în apropierea artei primitive de aşa-numita „artă populară”. Fără îndoială că deosebirile care o separă pe aceasta din urmă de arta cultă şi o apropie de formele fruste ale artei sunt esenţiale, fără ca totuşi subordonarea ei în sfera acestora să fie posibilă. Întocmai ca arta primitivă, arta populară trăieşte deopotrivă într-un plan pantonomic. Societăţile rurale, adevăratele ei purtătoare, dezvoltă în forme artistice toate manifestările vieţii lor. Costumul, obiectele de utilitate şi formele sociabilităţii se îmbogăţesc aci cu un accent artistic, înfăţişând un plus decorativ peste stricta lor finalitate. Cine se simte apăsat de urâţenia lucrurilor şi uscăciunea relaţiilor omeneşti în civilizaţiile noastre urbane trebuie să caute aceste societăţi pentru a regăsi un mediu de obiecte frumoase, o muncă nobilă, un grai înflorit, forme ceremonioase ale întâmpinării dintre oameni şi ale adunărilor lor. Autonomizarea artei şi diferenţierea artistului sunt procese care încă nu s-au produs, şi astfel darurile de imaginaţie şi fantazic se găsesc răspândite în toată masa socială. Pentru că nu există încă artişti specializaţi, toată lumea este mai mult sau mai puţin artistă. În schimb, spre deosebire de creaţia autonomă cultă, arta populară este mai puţin inventivă, mai conservatoare, mai statică. Ea păstrează uneori forme artistice sau amintirea unor tradiţii sau forme cultice din cea mai adâncă antichitate. Proba acestei vechimi a încercat-o P. Saintyves pentru povestirile lui Perrault, în care crede a recunoaşte urma unor vechi ritualuri barbare.6 Locuinţa neolitică circulară, cu vatra în mijloc, se mai găseşte în Franţa, în unele colibe de păstori, beciuri de vinuri etc. Alt tip al casei neolitice revine în unele construcţii ţărăneşti din Transilvania. De asemeni, casa

romană, cu o curte centrală, poartă de intrare, locuinţa în fund şi dependinţele laterale, este semnalată aproape pretutindeni în Franţa.7 Ornamentele spirale de pe olăria neolitică se regăsesc pe vasele ţăranilor din zilele noastre. De asemeni, figurinele şi animalele de pământ ars sunt făcute de ţăranul român contemporan, întocmai ca de oamenii din epoca pietrei lustruite. Nu se poate spune totuşi că arta populară nu primeşte niciun aflux de influenţe noi. Aproape în fiecare epocă, ea dobândeşte în depozitul ei forme ale artei culte căzute în desuetudine. Există un proces de circulaţie al formelor artistice de sus în jos, încât pentru unii autori arta populară nu este decât o veche artă cultă, preluată de societăţile rurale şi cu această ocazie simplificată şi stilizată. „Majoritatea dansurilor noastre rustice, scrie Lalo, sunt vechi dansuri de curte sau de salon, demodate în mediul lor originar şi păstrate în câteva provincii.’18 „O mulţime de influenţe îndepărtate, dar mai cu seamă acelea ale stilului roman şi ale stilului Ludovic al XIV-lea, cu acantele lor mai mult sau mai puţin înflorite, predomină încă în stilul popular scandinav al zilelor noastre”. Originea multora dintre basmele noastre parc a sta în textele lui Herodot, în povestirile unui Boccaccio sau în episoadele poemelor lui Tasso şi Ariosto.9 S-ar putea spune că în arta populară se încrucişează două serii de influenţe: una ridicându-se din arta primitivă, cealaltă deschizând dintr-o artă cultă mai veche. Aceste două serii nu decurg însă paralele, ci se contaminează şi se amestecă între ele. În acest amestec se pierde ceva şi din firea artei culte şi din aceea a artei primitive. Comparată cu cea dintâi, arta populară reprezintă produsul unei simplificări, al unei stilizări şi tipizări. Personajele basmelor sunt lipsite uneori chiar de numele lor propriu, cadrul lor nu este aproape de loc zugrăvit, caracterele lor sunt reduse la o singură trăsătură tipică: aşa, de pildă, când se vorbeşte de un împărat bun

căsătorit cu o femeie rea, care stăpânea într-o ţară de la miazănoapte şi din a căror căsătorie s-a născut un fecior voinic. Aceeaşi înclinaţie spre stilizare conferă decoraţiei un loc atât de precumpănitor printre artele populare, în vădit contrast cu arta infantilă, care aproape nu cunoaşte categoria decorativului, dar cu multă apropiere de arta primitivă. În schimb, dacă aceasta din urmă are mai ales în formele ei mai evoluate o netăgăduită pecete magică, arta populară este liberă de această tendinţă. Un dans, un desen sau un modelaj primitiv este adeseori reputat a avea o influenţă asupra realităţilor pe care le reprezintă.

Nu acelaşi este însă cazul pentru manifestările corespunzătoare în arta poporului. Deşi prin originile lor acestea din urmă pol atinge sfera primitivă a magiei, vechiul lor înţeles s-a pierdut şi exerciţiul lor actual se face în interiorul unei constelaţii spirituale deosebite. Manifestările artei populare întovărăşesc evenimentele periodice ale vieţii naţionale, punctează ritmul ci şi în genere înlănţuie pe agentul lor cu întreaga fiinţă a naţiunii, întărind şi sporind în el conştiinţa de unitate a grupului social. Orice om din popor care încrestează stâlpul casei sale, povesteşte un basm sau îmbracă costumul său frumos împodobit atinge prin aceste acţiuni fiinţa colectivă a neamului său, comunicând cu ceea ce reprezintă ea ca absolut în timp şi în spaţiu. Într-un mod analog, artistul primitiv putea comunica totemul tribului său. Aci însă, conştiinţa participării totemiste a evoluat către împărtăşirea din conştiinţa de neam, magicului i s-a substituit socialul şi în această evoluţie şi înlocuire de valori stă şi deosebirea cea mai de seamă între arta primitivă şi populară.

8. ARTA ŞI CIVILIZAŢIA MODERNĂ

Cercetătorii care au vrut să stabilească originea artei s-au izbit totdeauna de greutatea de a nu putea afla nicăieri o societate omenească în care arta, absentă cu o

clipă înainte, să apară după aceea şi prin puterea unor condiţii determinate. O societate lipsită de activitate artistică este ceva cu neputinţă de găsit, atât în trecutul istoric şi preistoric, cât şi în prezentul etnografic. Istoria şi întinderea artei coincid din această pricină cu întreg trecutul omenirii şi cu întreaga ei varietate spaţială. Dacă arta este însă nedezlipită de existenţa oamenilor în societate, rolul ei înăuntrul acesteia am văzut că se schimbă considerabil de la epocă la epocă şi de la cultură la cultură. După cum am observat şi la sfârşitul capitolului consacrat eteronomici artei la popoarele primitive, dacă arta nu deţine conducerea spirituală a grupului, în schimb ea este forma în care se îmbracă toate manifestările lui. Vânătoarea şi munca ogorului, pregătirile războiului şi practicile rituale care îl întovărăşesc acasă în timp ce el se desfăşoară pe câmpiile de luptă, ceremoniile legate de naştere şi moarte, într-un cuvânt, toate momentele mai de seamă ale coexistenţei sociale primitive sunt ocaziuni de artă. Ceremoniile şi festivităţile organizate în jurul vreunei împrejurări legate de viaţa statului sau de viaţa religioasă, de sărbătorile poporului şi de amintirile naţiunii, prilejuiesc uneori şi printre noi manifestări artistice ale grupului. Dar ele sunt rare, intermitente şi puţin însemnate, dacă le comparăm cu frecvenţa, continuitatea şi importanţa locului pe care astfel de manifestări îl deţin printre primitivi. Valoarea riturilor şi sentimentul festivului se găsesc azi într-o incontestabilă decadenţă. Individualismul şi laicitatea societăţilor noastre au istovit acea conştiinţă simbolică a vieţii, care dădea altă dată atâtora din manifestările ei colective o formă artistică.

Am arătat pe de altă parte că odată cu desfăşurarea vieţii istorice, observatorul are ocazia să noteze o treptată înlocuire a manifestaţiilor de grup cu creaţiile artistice individuale. Această transformare în evoluţia artistică a omenirii marchează o decadenţă a dansului, a pantomimei

dramatice şi a decoraţiei, adică a tuturor artelor în care creatorul şi contemplatorul sunt deopotrivă fiinţa colectivă a grupului. Odată cu această evoluţie se schimbă şi locul artei în întregul societăţii omeneşti. Arta nu mai este forma universală de manifestare a vieţii sociale, ci o completare şi o încununare a ei. Ostenelile vieţii în societate şi degradările muncii îşi găsesc în artă complementul lor cu virtuţi de regenerare şi înnobilare. Acesta este fără îndoială sentimentul burghezului modern care acordă câteva ore pe zi unei lecturi literare sau care se hotărăşte să-şi petreacă seara într-un teatru sau într-o sală de concert.

Dar cu toate că în mod general aceasta a fost situaţia artei în civilizaţia modernă, se pot stabili şi unele momente în care arta a aspirat la un loc de mai mare întindere, fără îndoială nu în sensul primitiv de prelungire a vieţii sociale, ci în acela de conducere spirituală a ei. Prima oară lucrul s-a petrecut chiar în zorii civilizaţiei moderne. Arta a jucat în timpul Renaşterii un rol eliberator. Ea a lucrat ca o putere de smulgere din vechile cadre autoritative ale devoţiunii medievale. În felul acesta, arta a grupat în jurul ei şi a servit toate finalităţile civilizaţiei omeneşti în timpul Renaşterii.

Felul în care arta s-a comportat pentru a obţine acest loc central şi coordonator este deosebit de interesant, şi el merită a îi notai aci. Când străbatem cetăţile italiene, în care viaţa Renaşterii a pulsai mai puternic, constatăm că activitatea artistică a veacurilor al XV-lea şi al XVI-lea s-a dezvoltat într-o strânsă conexiune cu viaţa religioasă, ale cărei tendinţe dominante în epoca anterioară căutau acum a îi slăbite şi înlăturate. Renaşterea alcătuieşte o etapă de tranziţie între tipul civilizaţiei colective şi anonime a evului mediu către civilizaţia individualistă a vremurilor noastre, de la regimul autoritativ la regimul libertăţii, de la mistică la ştiinţă. Marele agent al acestei prefaceri este arta, care

se insinuează în formele vieţii religioase, pentru a le sparge din lăuntru. În catedralele închinate lui Dumnezeu se introduce acuma reprezentarea omului şi a naturii, ca o frumuseţe caldă şi sugestivă care îşi ajung. Gândul este astfel rechemat din transcendent în imanent, în câmpul lumii de aci, pe care este dat omului s-o cunoască prin ştiinţă, şi libertăţii lui, s-o transforme după idealul de justiţie al raţiunii lui.

În secolele următoare Renaşterii arta pierde conducerea spirituală a civilizaţiei europene. Artişti mari există fără îndoială şi în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, dar luptele hotărâtoare ale spiritului se dau aiurea decât în câmpul artei. Impulsiunile primite din Renaştere se desăvârşesc acum în filosofic şi în morală. Numele reprezentative ale timpului nu mai trebuie căutate în rândul pictorilor şi al sculptorilor, ci în acela al gânditorilor şi al literaţilor. Câteva din genurile artistice ale Renaşterii se continuă în disciplinele morale erate acum sau redescoperite. Portretul în care excelase un Raffael sau un Tizian, un Holbein sau Dürer devine analiza morală a omului în clasicismul francez. Continuatorii cei mai interesanţi ai portretiştilor Renaşterii sunt poeţii dramatici şi moraliştii Franţei. Aceeaşi cunoaştere imanentă a omului se continuă de pe pânzele acelora în teatrul lui Raeine şi Molière, în cugetările lui Pascal, în maximele lui La Rochefoucauld şi chiar în aforismele, butadele şi anecdotele lui Beaumarchais, Rivarol şi Chamfort. Natura care mijise în orizontul pânzelor Renaşterii invadează întreaga scenă a tabloului în pânzele unui Rubens şi Jordaens, Claude Lorrain şi Poussin. De aci ea se revarsă în inspiraţia poeţilor şi devine problemă pentru filosofi. Dacă astfel Rousseau descoperă natura în literatură, împrejurarea se datorează fără îndoială faptului că privirile sale fuseseră educate mai înainte de către pictura peisagistă a Nordului şi a Franţei. În această atingere şi

prin analogie cu natura divinizată, recunoaşte Rousseau preţul naturii în om, pe care o opune convenţiilor elaborate în viaţa de curte a vechiului regim. Democraţia a însemnat în intenţia făuritorilor ei moderni o reapropiere a omului de natură, o încercare de restaurare a vechiului Adam, împotriva tuturor falsificatorilor bunei lui naturi primitive şi a tuturor nedreptăţilor pe care veacurile le-au îngrămădit în contra lui. Imanentismul artei Renaşterii ajungea la această îndepărtată consecinţă.

În timp însă ce aceste urmări se desfăşurau către un punct cu totul opus aceluia care le generase, nevoile timpului împinseră din nou arta către postul ei de conducere. Lucrul s-a întâmplat la începutul veacului trecut, în filosofia romantică. Niciodată nu s-au pronunţat despre artă cuvintele unei preţuiri mai înalte decât în acea Germanie de acum o sută de ani, unde la umbra fiecăreia din micile ei universităţi provinciale trăia cel puţin câte un om practicând religia artei şi metafizicii. Îndrumările imanentiste desprinse din arta Renaşterii produseră o cunoştinţă mecanicistă a lumii, care lăsa nesatisfăcută o aspiraţie vie în sufletele acestor visători. Muzica simfonică şi muzica de cameră le făcea tangibilă o realitate care nu se putea rezolva în ecuaţiile ştiinţei. Contemplarea artei greceşti, redescoperită pentru Germania de către Winckelmann, într-o mică Renaştere pe seama ei, le aducea în faţă exemplul unei lumi de armonie, ridicându-se sublimă peste contrastele şi sfâşierile lumii în care trăim noi. Din aceste experienţe se dezvoltă, pe de o parte, reprezentarea artei ca un mijloc de cunoaştere a realităţii esenţiale a lumii, pe de altă parte, înfăţişarea ei ca un mijloc de conciliere a ideii cu sensibilitatea, ca un loc de aplanare a divergenţei universale şi deci ca o ţintă a întregului proces al lumii. Cine studiază filosofia lui Schelling se poate pătrunde astfel de adevărul că întreaga realitate există pentru a produce opera de artă şi că nu

este viaţă omenească mai bine împlinită decât acea închinată cultului ei.

Acelaşi lucru în ce priveşte consecinţele etice ale Renaşterii. Ideea autonomiei raţionale a persoanei îşi aflase în morala kantiană întemeierea ei cea mai adâncă şi consecinţele ei cele mai îndepărtate. Dacă omul îşi găseşte în raţiunea proprie principiul voinţei lui morale, se înţelege atunci că toate determinările eteronomice care i se pot asocia nu fac decât să corupă valoarea pură a faptei. Binele trebuie deci făcut nu numai în afara înclinaţiilor, dar chiar împotriva lor. Această aspră morală a luptei cu sine însuşi putea câştiga admiratori, dar nu şi adepţi. Ţintele morale ale omenirii se arătau deci mai bine servite încercând să ne deschidem drumul către ele prin ajutorul cald şi încântător al artei. Arta are în adevăr virtutea de a pune în acord în sufletul nostru sensibilitatea cu raţiunea. Senzualitatea materiei ei se temperează prin forma raţională care o ordonează. Ispitindu-ne fără josnicie şi disciplinându-ne fără să găsească în noi împotrivire, arta îi apărea lui Schiller drept adevărata educatoare morală a genului omenesc. „Scrisorile asupra educaţiei estetice 1, ca şi strofele poemei *Die Ki mstler*, a cărei frumuseţe provine nu din forma ei didactică, ci din curăţenia sufletului pe care îl simţim animând-o, indică arta la locul de conducere spirituală a omenirii şi îndrumând un viitor în care marile ei intuiţii armonioase să se transforme în certitudini ale raţiunii şi în drepte aşezări ale cetăţii.

Romantismul n-a izbutit însă să promoveze o civilizaţie europeană bazată pe artă. Gândul stăpânirii naturii prin tehnică şi al reformei sociale după idealul raţiunii a fost printre îndrumările generale ale secolului mai puternic decât estetismul romanticilor. Rezultatul acestui îndoit gând a fost, pe de o parte, maşinismul. pe de alta, democraţia veacului al XIX-lea. Raportul maşinismului şi al democraţiei cu arta a fost în primul moment negativ.

Maşinismul înlocuind în ordinea obiectelor utile creaţia individuală a meşterilorartişti de odinioară cu produsele fabricate în serie, a coborât în mod simţitor nivelul artistic al mediului în care oamenii se mişcau. Un om al Renaşterii care pătrundea printr-o poartă sculptată în locuinţa sa şi găsea aci o ambianţă de lucruri frumos şi cu grijă executate, arme, mobile, vase şi cărţi înnobilate prin pecetea lor stilistică trăia sub vraja unei sugestii de artă pe care nici n-o bănuiau modernii, înconjuraţi cum erau de obiecte reci şi inexpresive, produsele muncii fără fantazie a maşinii. Democraţia la rândul ei a împuţinat conţinutul artistic al vieţii moderne. Căci arta trecutului trăia într-o măsură precumpănitoare din magnificenţa principilor şi a nobililor. Puternicul sentiment despre sine al căpeteniilor politice, religioase şi militare se manifesta în afară, pentru a se reprezenta, prin acele palate rezidenţiale, catedrale şi mausolee şi prin toate podoabele artistice care le umpleau cu profunzime. Strălucirea artei în vechiul regim era corelatul extern al măreţiei pe care stăpânitorii ţărilor apusene *o* concepeau despre ei şi doreau a o impune şi a o face respectată de către popoarele lor. Când aşadar democraţia stinse fenomenul conştiinţei princiare şi nobilitare, valoarea artistică a civilizaţiei europene diminuă în consecinţă. În locul palatelor de reşedinţă, al catedralelor şi al mausoleelor, democraţia industrială a veacului al XIX-lea înalţă construcţiile triste şi monotone ale fabricilor şi locuinţelor de lucrători, care dau primei întâlniri cu împrejurimile marilor oraşe caracterul unei adevărate restrişti sufleteşti.

Din înseşi aceste feluri de a fi ale maşinismului şi democraţiei se impune însă nevoia artei în viaţa modernă. Muncitorul industrial al epocii noastre este în adevăr o fiinţă al cărei centru de viaţă nu coincide cu centrul interesului său. Munca fără iniţiativă, fără inventivitate şi fără bucurie din industriile timpului lasă libere şi

neocupate interesul şi pasiunea lucrătorului contemporan. Acest interes îşi caută deci un punct de aplicaţie în afară de cercul ocupaţiilor profesionale. Dacă masele moderne s-au putut organiza politiceşte, împrejurarea o explică desigur disponibilitatea sufletească a omului rămas nesolicitat mai adânc de munca sa. Politica e însă una din formele mai demne de viaţă care pot împlini vidul existenţei industriale. Forme mai frivole sau josnice pot concura cu aceasta, constituind o adevărată primejdie pentru viitorul civilizaţiei noastre. Arta apare în aceste condiţii pentru a da nobleţe şi farmec unei vieţi care nu le poate cuceri în desfăşurarea ei cotidiană.

Pe de altă parte, masele democratice au început să simtă la un moment dat că munca de stăpânire tehnică a naturii, în serviciul căreia se găseau ele, şi practica libertăţilor politice, puse în serviciul lor, nu puteau alcătui scopul însuşi al vieţii moderne. Am distins altă dată între valori-mijloace şi valori-scopuri. Tehnica stăpânirii naturii este o valoare-mijloc. Căci încercăm a aduce natura în puterea noastră pentru a realiza pe această temelie de siguranţă valori mai înalte şi autonome ale sufletului omenesc. Tehnica este suma mijloacelor prin care obţinem şi sporim avuţiile economice. Avuţiile sunt însă scopuri numai pentru avari. Pentru o conştiinţă normală, ele sunt baza unor năzuinţe care le întrec. De asemeni, practica libertăţilor politice nu poate fi în niciun caz un scop. Pentru ce suntem liberi? Cui foloseşte libertatea noastră? Iată nişte întrebări care sugerează încheierea că existenţa nu-şi poate dobândi un înţeles decât de la punctul în care orice aspiraţie încetează. Este adevărat că civilizaţia noastră a fost definită ca o civilizaţie a mijloacelor, ca o civilizaţie faustică, în care frumuseţea voinţei încordate îşi ajunge sieşi. Riscăm însă să ne rătăcim în absurditate dacă hărniciei noastre îndreptate către fapte nu izbutim să-i dăm scopul unei valori nedepăşite.

Nu putem arăta cu siguranţă care va fi caracterul civilizaţiei viitorului, în legătură cu care valoare-scop adică se va determina felul ei. S-ar putea întâmpla însă ca arta să ocupe din nou un loc şi să fie chemată a îndeplini o funcţiune asemănătoare cu aceea pe care şi-a asumat-o de două ori în decursul civilizaţiei moderne. Putere dezrobitoare şi călăuzitoare în Renaştere şi romantism, s-ar putea întâmpla ca arta să fie chemată din nou la acest rost. Sforţarea de organizare a vieţii moderne e posibil să ia forme estetice. Ceea ce trebuie arătat deci este că această orientare a fost formulată uneori şi că ea stă atât în planul de realizări, cât şi în posibilităţile timpului nostru.

Încă de la sfârşitul secolului trecut, două mari spirite reprezentative au simţit aceasta. Leon Tolstoi în Rusia şi John Ruskin în Englitera au cerut artei o intervenţie înnobilatoare în viaţa poporului. Arta vremii sale o resimţea Tolstoi desolidarizată de viaţa poporului, plină de tendinţe antisociale, izolată în estetismul ei. Artiştii trebuie să părăsească aceste căi. Ei trebuie să se înapoieze în mijlocul poporului, să-i răsfrângă viaţa şi să-i vorbească limba lui, propagând în focul emoţiei artistice spiritul iubirii de oameni şi de Dumnezeu. Minunatele *Povestiri populare* ale lui Tolstoi sunt rodul acestei orientări şi pilda pe care marele rus o dădea artiştilor contemporani. În acelaşi fel, John Ruskin prefera şi propunea ca exemplu, dintre marile varietăţi ale artei trecutului, pe aceea plină de cucernicie şi puritate sufletească a pictorilor prerafaeliţi. Pe când însă Tolstoi dorea o coborâre a artistului în popor, Ruskin preconiza o înălţare a poporului către creaţiile superioare ale artei. Nădejdea bună a profetului-estet socotea că multe din dizarmoniile civilizaţiei noastre industrialiste vor dispărea îndată ce se va întinde şi întări influenţa armonioasă a artei. Din cuvântul lui Ruskin au pornit toate acele iniţiative de

popularizare a artei, prin răspândirea de bune reproduceri din capodoperele trecutului, prin înmulţirea ocaziilor în care insul din popor poate cunoaşte şi înţelege realizările cele mai desăvârşite ale artei, prin reforma estetică a imprimeriei etc. în acelaşi timp, propaganda ruskiniană a stat la originea mişcării de înălţare artistică a industriei caselor, a mobilierului şi a ustensilelor, în curentul căreia timpul nostru îşi caută stilul său. Interesul modern pentru arta primitivă se aprindea la rândul lui din constatarea că triburile negre sau indiene izbuteau mai bine ceea ce popoarele moderne şi civilizate încercau să câştige pentru ele.

Dacă, pe de altă parte, democraţia în faza ei de luptă şi afirmare a putut părea că se dezvoltă împotriva artei, este drept a spune că în faza ei de consolidare democraţia întreţine o multiplă relaţie cu artisticul. Este drept că odată cu înlăturarea claselor nobiliare, dispare un factor artistic constructiv de mare importanţă. Dar dacă palatele se împuţinară, crescură în schimb marile lucrări comunale şi naţionale. Astfel de lucrări s-au realizat pe o scară mai mult sau mai puţin întinsă în toate marile centre moderne de aglomeraţie, pentru a da poporului cadrul de viaţă şi activitate corespunzătoare importanţei sentimentului de sine. Simţul măreţiei a trecut din conştiinţa nobilitară în aceea a poporului, şi capitalele moderne îl manifestă în lucrările lor de interes public. Sensibilitatea generatoare de artă a monumentalului n-a decăzut astfel în democraţii. Ea îşi găseşte numai un alt teren de aplicaţie în lucrările comunale, care au schimbat faţa capitalelor moderne în ultimul veac.

Lucrărilor comunale li s-au asociat lucrările naţionale. Cine străbate peisajele ţărilor moderne are prilejul să admire profuziunea acestor lucrări, care adaugă frumuseţii naturii frumuseţea artei. Şosele şi poduri, consolidări şi îndiguiri introduc în peisaj accentul

intervenţiei umane, transformând chipul antic şi sălbatic al planetei noastre într-o figură umană şi apropiată, în care simţului nostru social îi place să se regăsească. Alternarea sălbaticului şi elementarului cu lucrările ştiinţei şi civilizaţiei desfăşoară sub ochii călătorului însăşi drama modernă a îngenuncherii naturii. Acest element estetic al peisajului creşte în fiecare zi.

Tehnica la rândul ei nu se împotriveşte artei decât în formele ei grosolane şi începătoare. Pe măsură însă ce mijloacele se coordonează mai bine cu scopurile şi duritatea materialelor devine mai flexibilă prin intervenţia unui utilaj mai ingenios, perfecţiunea artistică se poate asocia într-un grad oarecare cu produsele mecanice ale tehnicii. Crearea industriilor artistice a devenit astfel de la sfârşitul veacului trecut una din preocupările cele mai interesante al epocii noastre. După cum observă Werner Sombart, există chiar o sumă de industrii artistice, precum a mobilierului, a pietrelor preţioase, a porţelanului şi sticlei, a legăturilor de cărţi şi a reproducerilor de tablouri, în care s-au realizat progrese superioare acelora din alte vremuri. Maşinismul şi spiritul marilor întreprinderi capitaliste, remarcă Sombart, au lucrat aci ca forţe de promovare a industriilor de artă.1

Tendinţele omului modern, ale tipului reprezentativ al civilizaţiei în care trăim nu pot fi de altfel adversare artei. Dacă este adevărată formula care s-a propus pentru caracterizarea lui, dacă modernul este în realitate un *homo faber*, o fiinţă orientată către producerea de utilităţi, printr-o seamă de funcţiuni specializate pentru aceasta, atunci arta trebuie să găsească în sufletul acestui om un bun teren de cultură. Aptitudinile inventive, îndemânarea şi fantazia se dezvoltă în mod firesc în talentul creator de artă. Între *homo faber* şi artist nu există o prăpastie de însuşiri sufleteşti. Arta nu este, în definitiv, decât sublimarea meşteşugului în joc. Materialele greoaie şi

inexpresive atâta timp cât se găsesc în mâinile producătorului începător, capătă viaţă, plasticitate şi expresie în măsura în care inventivitatea şi îndemânarea lui sporesc. Adaptarea penibilă a unor mijloace la un scop este întrecută în acest moment, şi spiritul poate atunci să se avânte, dincolo de producerea utilităţilor, către libera creare de forme frumoase. Arta este în cazul acesta adevărata continuare a meşteşugului. Dacă industrialismul în prima lui fază a răspândit în lume o înspăimântătoare puzderie de obiecte urâte, poate că lucrul se datoreşte numai structurii nedezvoltate, primitive a omului faber. Dar poate că frumuseţea va fi rechemată printre noi tocmai prin rafinarea structurii acestuia. Frumuseţea obiectelor care alcătuiesc ambianţa noastră de viaţă era în trecut rodul muncii meseriaşului individual. Este însă permisă speranţa unui timp în care maşina să fie astfel construită şi manevrată încât ea să atingă pentru multiplicitatea obiectelor seriate nivelul relativ al creaţiilor individuale de altă ciată.

O trăsătură a obiectelor frumoase din trecut s-ar pierde în tot cazul chiar în ipoteza fericită a unei astfel de evoluţii a maşinismului, şi anume, unicitatea acelor obiecte. Dar unicitatea este o componentă economică în complexul multora dintre valorile estetice. Unicitatea nu este o condiţie legată de faptul creaţiei decât în acele opere în care execuţia se produce fără niciun ajutor tehnic, ca, de pildă, în cazul compunerii unei poezii sau a unei bucăţi muzicale. Unde însă tehnica secundează creaţia, ca în cazul sculpturii unei statui sau ca în acela al artelor decorative, unicitatea nu mai este o trăsătură nedespărţită de valoarea creaţiei. O carte artistic imprimată în multe mii de exemplare nu-şi pierde nimic din valoarea ei. Unicitatea operelor de artă nu este în toate aceste împrejurări o condiţie resimţită necesară de artist, ci râvnită de achizitor, care doreşte pentru obiectul ajuns în

stăpânirea lui şi o mai mare valoare economică. Ea este în tot cazul altceva decât unicitatea despre care s-a vorbit în capitolul consacrat valorii estetice. Unicitatea estetică nu este acelaşi lucru cu unicitatea economică. În această privinţă trebuie spus că este necesară numai unicitatea operei faţă de valoarea pe care o întrupează. Aceeaşi valoare estetică nu poate fi realizată în două opere de artă felurite. Dar o dată opera unică realizată, multiplicarea ci tehnică în condiţii absolut identice nu mi se pare a prezenta dezavantaje. Perfecţionarea industriilor artistice nu va scădea astfel decât preţul de marfa al obiectelor produse de ea, în timp ce va spori valoarea lor socială.

În sfârşit, omul eliberat al democraţiilor ridică glasul său pentru a reclama acel drept la viaţă, la confort, la plăcere, care nu este în ultimul rând dreptul la artă. Epicurcismul maselor moderne află în plăcerea artistică acel conţinut de viaţă pe care izvoare mai puţin demne sunt gata a i le da. Dreptul la instrucţie al maselor este apoi în mare măsură dreptul la instrucţia artistică. Fără îndoială că perfecţionarea pe alte terenuri ale culturii este o ţintă deopotrivă demnă de urmărit şi care nu trebuie în niciun caz pierdută din vedere, într-un plan raţional de înălţare a poporului. Dar cultivarea unora dintre aceste ţinte poate rămâne în marginea vieţii profesionale a timpului. O viaţă intelectuală mai luminată şi o viaţă religioasă mai pură şi mai adâncă pot coexista cu o viaţă profesională imperfectă sau chiar degradatoare. Ipoteza nu este exclusă. Numai năzuinţa către artă se poate asocia cu profesionismul modern, în virtutea unor afinităţi de structură sufletească. Şi numai prin această asociaţie, omul modern poate găsi drumul de mântuire din impasurile muncii contemporane către o condiţie mai demnă şi mai umană. Funcţiunea artei în civilizaţia zilelor noastre, în sensul întregirii şi conducerii ei, se dovedeşte astfel nu numai necesară, dar posibilă şi în virtualităţile

timpului.2 Vechile afirmaţii despre inaptitudinea artistică a epocii noastre fac parte din prejudecăţile care trebuie eliminate.

Partea a IV-a

Structura şi creaţia artistică

1. STRUCTURA ARTISTICĂ

Studiul operei de artă, întreprins în primele părţi ale acestei lucrări, ne permite să păşim acum către cercetarea structurii sufleteşti a artistului şi către studiul creaţiei lui. Căci, după cum am arătat şi altă dată, dacă nu tot ce ţine de sufletul unui om se integrează în caracterul lui de artist şi dacă nu toate stările şi funcţiunile sale psihologice contribuie la producerea operei, se cuvine a şti mai întâi ce este arta, pentru a afla în urmă ce este artistul şi activitatea lui creatoare.1 Evident, opinia generală este alta, atunci când autorizând pătrunderea cea mai indiscretă în amănuntele vieţii artiştilor, afirmă odată cu aceasta că producătorul operei rămâne artist chiar în detaliile lui cele mai comune şi în domeniile cele mai îndepărtate de exerciţiul propriu-zis al artei lui. În realitate însă, după cum arta este un produs izolat din relaţiile vieţii practice, valorând tocmai prin caracterul ei transcendent şi excepţional, tot astfel artistul este o excepţie, nu numai faţă de masa generală a oamenilor, dar şi faţă de sine însuşi. Studiind deci pe artist, vom izola din unitatea vie a unui om o seamă de facultăţi, stări şi funcţiuni sufleteşti, a căror prezenţă şi al căror exerciţiu nu este continuu. Fără a spune că artistul este o abstracţiune, putem afirma totuşi că el reprezintă o structură intermitentă, împlinită din nişte trăsături pe care nu le putem selecta din unitatea unui om decât după ce ştim ce este arta, adică produsul unei anumite activităţi a lui, mai mult sau mai puţin sporadice. În sfârşit, tot atât de greu de primit ca şi ipoteza coincidenţei totale şi permanente dintre om şi artist în anumite exemplare ale umanităţii este şi părerea despre spontaneitatea inconştientă a lucrării sale. Vom avea ocazia, în a patra parte a volumului de faţă, să limităm această idee, primită îndeobşte fără multă critică. Exclamaţia pe care Goethe o atribuie „cântăreţului său”:

„Eu cânt cum cântă pasărea” este în cea mai mare parte o iluzie. Creaţia artistică este de fapt intenţională. Ea se îndreaptă conştient către producerea operei, ale cărei norme interne sunt constitutive şi pentru lucrul artistului. Era deci necesar să stabilim mai întâi care sunt aceste norme, pentru a putea lămuri mai apoi ce interesează arta, în caracterul, facultăţile şi funcţiunile acelor oameni pe care prin generalizare îi numim artişti. Dar după ce iii s-a arătat ce este arta, considerată ca un aspect al lumii obiective, putem studia pe creatorul ei, din punct de vedere *static*, ca un întreg de însuşiri sufleteşti, şi din punct de vedere *dinamic*, *în* succesiunea momentelor care compun procesul creaţiei.

a) ARTISTUL ŞI OMUL COMUN

Dacă unii oameni sunt artişti în anumite momente, adică în acelea care stau într-o legătură oarecare cu producerea operei, este evident că între ei şi restul umanităţii nu poate exista o deosebire esenţială, aşa cum se afirmă totuşi de atâtea ori. Părerea că artistul este un „inspirat”, adică o fiinţă care pune în joc alte facultăţi decât acelea care sunt comune oamenilor, vine către noi din adâncul antichităţii, unde se găsea în legătură cu anumite reprezentări mitice. „Zeul răpeşte mintea poeţilor, scrie odată Platon în *Ion*, pentru a-i folosi, ca şi pe cântăreţii de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi, care îi ascultăm, trebuie să ştim că nu aceşti ieşiţi din minţi grăiesc lucruri atât de preţioase, ci că zeul însuşi ne vorbeşte prin ei”. Observaţia lui Platon, interesantă pentru curiosul amestec de sentimente pe care îl mărturiseşte, în legătură cu fiinţa artiştilor, poate fi asumată într-o formă sau alta şi de mulţi moderni. Astăzi încă, sfere largi ale publicului întrevăd în artist pe posesorul unei psihologii aparte, de origine misterioasă, şi îi consacră în această calitate un interes ambiguu, făcut din admiraţie şi din dispreţ. Astfel,

burghezul care aplaudă la teatru pe actor, dar care n-ar consimţi să se alieze în lumea lui şi ar dori pentru fiul său o altă carieră manifestă faţă de el acelaşi dozaj de sentimente. Admiraţia poate coexista cu dispreţul, deoarece, recunoscând în artist pe purtătorul unui dar excepţional, burghezul socoteşte în acelaşi timp că artistul nu este răspunzător de darul lui, a cărui provenienţă rămâne misterioasă. Stima, împerecheată cu admiraţia, nu o merită decât oamenii răspunzători de operele pe care le întocmesc, în sensul că la originea acestora găsim neîncetat fapta şi virtutea lor. Talentul şi geniul par a fi însă nişte daruri coborâte din sfere îndepărtate. Numai o astfel de credinţă mistică, perpetuată prin pozitivitatea generală a mentalităţilor, explică sentimentele contrarii cu care artiştii continuă a fi întâmpinaţi în cercurile largi ale publicului.

Interesant de observat este faptul că astfel de reprezentări despre natura particulară a artiştilor se regăsesc până şi în lumea ştiinţifică. Dar pentru că aci vechea demonie remarcată de un Socrates sau Platon este interpretată ca un fenomen morbid al conştiinţei, artiştii pot fi priviţi ca nişte bolnavi, ca nişte degeneraţi. Într-o răsunătoare operă a veacului trecut, italianul C. Lombroso a descris pe larg forma de degenerescenţă care alcătuieşte genialitatea artistică, dar şi celelalte tipuri ale genialităţii, identificând-o în ceea ce el numea *epilepsia larvară*. Dar cu toate că teoriile lui Lombroso, întemeiate pe o documentare în mare parte fantezistă, au ajuns în cele din urmă să se compromită, ideea lor fundamentală a renăscut sub forme noi. Teoria psihanalitică a artei, expusă în partea a treia a volumului, consideră pe artist ca pe o fiinţă care a suferit în copilărie un traumatism psihic. Activitatea lui creatoare n-ar fi decât eliberarea în forme simbolice a unui *complex* cenzurat de conştiinţă, dar care continuă a-l stăpâni din inconştient. Tot astfel pentru dr. Alfred Adler,

talentul artistic nu este decât produsul sufletesc compensatoriu al insuficienţei unui anumit organ nervos. S-a observat în adevăr că unele din cele mai de seamă înzestrări muzicale sau plastice s-au ivit la oamenii suferind de vreun neajuns al urechii sau ochiului. Pictorii miopi, astigmatici etc. alcătuiesc o apariţie dintre cele mai frecvente; iar muzicanţi cu un auz bolnav, cum au fost Mozart, Beethoven, Smetana, Bruckner etc. sunt legiune. „Existenţa unui organ în stare de inferioritate, scrie Adler, provoacă o asemenea întărire a căilor nervoase corespunzătoare şi a suprastructurii lor psihice, încât aceasta din urmă este fructificată pe cale compensatorie, în cazul că posibilităţile de compensaţie sunt date”. 2

Ca o reacţie faţă de astfel de teorii şi faţă de sentimentul public, inspirat în chip foarte general de artişti, s-au produs vederi ca acelea ale lui G. Séailles, destinate a releva în artist nu caracterul lui de excepţie misterioasă, de degenerat sau bolnav, ci tocmai pe acela al unei fiinţe în care tendinţele fundamentale ale vieţii ajung la înflorirea lor cea mai deplină. În consecinţă, sentimentele pe care artiştii se cuvin a le trezi nu pot consta din acel amestec tulbure, pe care l-am observat mai sus, ci din simpatia şi adeziunea entuziastă cu care este firesc a privi reuşitele cele mai de seamă ale speţei noastre. „O lege comună, scrie Séailles, conduce toate mişcările spiritului, o aceeaşi lendinlă este prezentă în toate actele sale: multiplicitatea ideilor I-ar dispersa; prin simplul fapt că trăieşte, el le ordonează. Spiritul nu există decât în măsura în care introduce unitatea în lucruri; el nu se poate organiza decât organizând lumea şi printr-o mişcare naturală se îndreaptă către armonia, care singură îi face posibilă existenţa… Dacă este astfel, dacă spiritul lucrează în chip spontan pentru ordine şi dacă actele sale depăşesc fără încetare conştiinţa, inspiraţia, fără a-şi pierde caracterul misterios (sic), este starea naturală şi

normală a spiritului, ea este virtutea proprie cugetării. Dacă spiritul lucrează în vederea armoniei şi dacă organizarea lumii şi a ideilor sale este însăşi condiţia care îi garantează existenţa, se poate spune că spiritul lucrează pentru frumuseţe, luptând pentru viaţă. Arta şi ştiinţa sunt forme ale vieţii; ambele au o origine comună: tendinţele spontane ale spiritului, legile fiinţei şi acţiunii sale. Geniul artistic nu mai este un monstru şi niciun miracol; el este spiritul însuşi”. 3 Fiind încununarea cea mai înaltă a tendinţelor generale ale vieţii, geniul artistic ar putea rămâne totuşi o excepţie destul de rară. Pentru a îndepărta însă şi acest obstacol din calea reintegrării artistului în umanitate, un cercetător ca L. Prat a afirmat că geniul este imanent oricărei fiinţe omeneşti. Reprezentant al unei monadologii reînviate, pentru L. Prat orice suflet are facultatea de a răsfrânge în chip original lumea, orice suflet este deci înzestrat cu geniu, deşi numai 1111616 reuşesc să-i valorifice. „Orice om, scrie Prat, ar putea să aibă şi să înfăţişeze semenilor lui o viziune proprie despre oameni şi lucruri. Desigur, sunt rari aceia care izbutesc să-şi producă geniul lor şi, până la un punct, să-i impună altora. Nu rezultă însă de aici că celorlalţi oameni le lipseşte geniul, ci numai că geniul lor, învins de oameni şi lucruri, nu şi-a putut lua avântul”. 4 Cu astfel de afirmaţii se atinge punctul cel mai îndepărtat al reacţiei faţă de părerea că artistul este un caz aparte în umanitate, un exemplar anormal, de origine divină, cum credeau anticii, sau de caracter patologic, cum socotesc aţâţi moderni.

Faţă de coexistenţa atâtor teze, este necesar să ne croim un drum propriu. Evident, ipoteza artistului inspirat de zei va rămâne aici în afară de discuţie. Funcţiunea artistică în om este pentru noi un fenomen natural, care se cade a fi explicat prin cauze de acelaşi ordin. Ne putem întreba însă dacă artistul este un bolnav sau dacă el este tocmai izbânda cea mai deplină a expansiunii vitale a

spiritului. În această din urmă privinţă, obiecţii esenţiale apar în cale. Căci dacă geniul artistic ar echivala cu plenitudinea vitală a spiritului, cum se poate explica faptul că el se manifestă nu numai anterior înfloririi celorlalte puteri morale ale omului, dar chiar înainte de trezirea lor? Cum se poate acorda ipoteza lui Séailles cu faptul incontestabil al precocităţii geniale în artă? Putem oare recunoaşte în muzicanţi care au cântat şi compus la trei sau patru ani, cum a fost cazul unui Mozart, Mendelssohn sau Haydn, sau în pictori care au creat la opt sau zece ani, cum s-a întâmplat cu Giotto, Van Dyck, Raffael, Guercin, Greuze ş.a.5, nişte personalităţi ajunse la plenitudine? Apoi, dacă ipoteza lui Séailles ar fi adevărată, atunci geniul artistic ar trebui să existe totdeauna împreună cu celelalte forme ale superiorităţii spirituale sau cel puţin cu un mare număr din ele. În realitate însă cazul unor genii uimitoare prin multilateralitatea lor, cum au fost Leonardo da Vinci, Michelangelo sau Bernini, rămâne cu totul rar. Mai des reprezentată este împrejurarea geniilor unilaterale, parţiale tocmai prin excesivitatea lor. Mulţimea înzestrărilor scade de cele mai multe ori adâncimea şi valoarea fiecăreia din ele. Din categoria talentelor multiple se recrutează de obicei diletanţii, nu geniile.

În sfârşit, dacă geniul ar reprezenta un moment suprem al înfloririi vitale, el ar trebui să se însoţească şi cu o deplină vigoare fizică. Dar şi în această privinţă, cazul geniilor robuste, al unui Tizian, Goethe sau Victor Hugo, este mai degrabă rar. Mult mai frecvent este cazul geniilor care cunosc o soartă de suferinţă în ordinea funcţiunilor nervoase sau vegetative. Galeria bolnavilor de geniu este nesfârşită. Un Hölderlin, un Lenau, un Eminescu, un Nietzsche, un Van Gogh, un Maupassant, un E.T.A. Hofmann sfârşesc nebuni. Kleist, Gogol şi Schumann îşi ridică viaţa. Flaubert şi Dostoievski sunt epileptici. Verlaine şi Ed. Poe sunt alcoolici; Coleridge, Quincey şi

Baudelaire sunt opiomani. Tuberculoza primeşte şi ea un mare tribut din partea oamenilor de geniu. Raffael, Watteau şi Mozart, Schiller, Chopin, Musset şi Mendelssohn-Bartholdy mor în vârstă tânără de pe urma acestei boli. Nesfârşitul cortegiu de neajunsuri organice, de suferinţe şi forme variate ale degenerării, pe care trebuie să le recunoaştem când considerăm viaţa oamenilor de geniu, nu pot fi socotite şi drept cauzele eficiente ale înzestrării artistice. Faptul că bolnavii sunt în genere mai impresionabili nu explică geniul artistic, care nu este făcut numai dintr-o impresionabilitalc mai mare, clar şi dintr-o putere de expresie sporită, pentru a lui mai vorbi de celelalte funcţiuni care îl constituie, intuitivitatea lui mai clară, darul combinator al fantaziei sale, care de asemeni nu pot îi trecute pe seama bolii şi a suferinţei. S-ar putea spune că, dacă boala nu este cauza geniului, ele sunt deopotrivă efectele paralele ale unei cauze mai adânci, o debilitate congenitală a structurii sau unul din acele *complexe* despre care vorbeşte psihanaliza. Dar dacă geniul este adeseori un bolnav, el nu este mai niciodată un debil, incapabil de o activitate îndelungă şi susţinută. Dimpotrivă, energia artiştilor este adeseori cu atât mai uimitoare cu cât a trebuit să învingă împrejurări organice nefavorabile. Imensa operă a unor artişti ca Mozart sau Chopin, care n-au depăşit vârsta de patruzeci de ani şi au fost mai tot timpul bolnavi, alcătuieşte un adevărat miracol al stăruinţei şi energiei. Nici ipoteza psihanalizei, după care boala, în manifestările ei neuropatice, şi activitatea artistică sunt deopotrivă forme de eliberare ale unui complex vinovat, cenzurat de conştiinţă, nu este mai plauzibilă. Căci psihanaliza nu explică de ce eliberarea ia uneori forma nevrozei şi alteori pe aceea a activităţii artistice; iar atunci când nevroza coexistă cu geniul, psihanaliza nu explică de ce complexul vinovat s-a eliberat pe doză căi, când una singură i-ar fi fost de ajuns.

Mult mai potrivit este deci a spune că boala şi geniul stau adeseori una lângă alta, fără raporturi între ele. Un fapt evident în toate împrejurările când constatăm bolnavi fără geniu, dar şi unele genii sănătoase. Cum însă, după cum ni s-a arătat, numărul geniilor care suferă este foarte mare, poate că boala nu este adeseori decât o consecinţă a felului de viaţă la care geniile sunt constrânse. „Întocmai ca în orice domeniu de exploatare, scrie odată M. Dessoir, producţia mai intensă a unei părţi se săvârşeşte în dauna celorlalte. Activitatea cerebrală exagerată, fără de care niciun progres nu este cu putinţă, strică altor funcţiuni ale corpului, aşa cum apariţia coarnelor la anumite animale stânjeneşte dezvoltarea dinţilor incisivi şi cum nicio hipertrofie nu se poate ivi fără o atrofie corespunzătoare. Spiritul este un parazit al corpului. Din punct de vedere biologic se poate înţelege conştiinţa ca o dăunare progresivă a corpului, ca o boală care conduce la moarte şi de care viaţa pură este străină, astfel încât s-ar putea presupune că viermelui câinele însuşi îi apare ca un neurastenic”. 6 Dar mai este un motiv pentru care suferinţa urmează activitatea artistului de geniu. Am arătat mai sus că structura artistica este intermitentă, că ea nu se acoperă cu întreaga unitate a omului, în care funcţiunile artistice stau alături de funcţiunile comune ale conştiinţei. Dacă ar exista exemplare în care artistul ar coincide cu omul în toată întinderea lor, structura artistică ar fi atunci o formă a conştiinţei mai bine adaptată la viaţă. Cum însă orice artist trăieşte de fapt într-un om comun, este firesc să apară toate acele coliziuni între funcţiunile unuia şi ale celuilalt, ale căror rezultate sunt tocmai nesfârşitele suferinţe de care niciun artist de geniu n-a fost scutit. Mulţi artişti s-au plâns adeseori de o dualitate a naturii lor care i-a făcut să sufere; de acel amestec al „îngerului” şi „dobitocului”: un fel mistic de a exprima impresia irupţiei unor forţe, care de vreme ce există într-

un om, nu sunt străine de organizaţia umană, având numai o intensitate superioară nivelului lor obişnuit. Dar pentru acest motiv, artistul nu poate fi socotit drept un bolnav. Căci este evident, după cum psihanaliştii înşişi au arătat-o uneori, că pe când boala înseamnă o regresiune a forţelor în 0111, arta este tocmai produsul creator al unui spor de puteri şi pe când omul bolnav se claustrează în suferinţa sa, izolându-se din lume, artistul devine un centru de asociaţie omenească, un glas prin care se exprimă aspiraţiile, durerile şi bucuriile umanităţii întregi sau ale unei mari părţi din ea.

b) ÎNSUŞIRILE STRUCTURII ARTISTICE

a) *Intuitivitatea*

Printre însuşirile sufleteşti exaltate în funcţiunea lor, pe care le putem deosebi în unitatea structurii artistice, cea dintâi care se cuvine a fi amintită este *puterea reprezentativă* sau *intuitivitatea*. Multă vreme intuitivitatea a fost considerată ca însuşirea în care se rezolvă toate funcţiunile inteligenţei, încât nu numai amintirea, dar şi operaţiuni mai complicate ale cugetării păreau a se reduce în ultimă analiză la un joc de imagini provenite din regiuni felurite ale senzoriului. „Ceea ce observaţia psihologică desluşeşte în adâncul fiinţei gânditoare, scrie H. Taine, sunt, în afară de senzaţii, imagini

239

(le ţelurile categorii, primitive sau consecutive, dotate cu anumite tendinţe. şi modificate în dezvoltarea lor prin concursul sau antagonismul altor imagini simultane sau contigue. După cum corpul viu este un polipier de celule dependente mutual, tot astfel spiritul activ este un polipier de imagini atârnând unele de altele, iar unitatea, în corp ca şi în spirit, nu este decât o armonie şi un efect. Concepţia spiritului ca un polipier de imagini a cunoscut însă soarta unei totale lichidări, îndată ce cercetările şcolii

din Würzburg sau acela ale psihologului francez A. Binet au dovedit existenţa unei gândiri fără imagini sau a uneia în care imaginile sunt rare, intermitente şi inadecuate, încât ele sunt departe de a istovi cuprinsul cugetării. „Imaginile pe care le evocăm în ideaţia liberă, scrie A. Binet, nu sunt nicidecum coextensive cu cugetarea pe care ele o însoţesc. Gândim cu mult peste imagine: pentru o gândire de o sută de mii de franci avem imagini de douăzeci de centime. Imaginea nu există decât ca slaba gravură a unui roman ilustrat, menită să figureze câte o scenă din timp în timp. Dar nici aceasta nu este adevărat, căci desenatorul alege mai ales scenele importante, în timp ce imaginile în ideaţie se aplică adeseori unui amănunt semnificativ şi cu totul accesoriu. Ba chiar există cazuri curioase în care imaginea este ca o gravură fără raport cu textul; ne gândim la un lucru, dar avem imaginea altuia. Această adevărată incoerenţă nu este regula, dar, fiindcă ea există, avem dovada îndestulătoare că între gândire şi imagine nu putem stabili identitatea a doua figuri care s-ar acoperi.1 Mai mult decât atât, nici amintirea nu se rezolvă într-o reproducere de imagini, aşa cum atomismul psihologic al lui Taine o afirma. Factori intelectuali nereprezentativi intră necontenit în procesul amintirii, pentru a o sărăci de conţinutul ei sensibil, sistematizând-o în schimb şi punând-o pe această cale cu mai multă uşurinţă la îndemâna noastră. Concluziile psihologului H. Delacroix sunt în această privinţă dintre cele mai instructive: „Semnificaţia, inteligibilitatea lucrează asupra memoriei imediate, ca şi asupra aceleia mai târzii. Retentivitatea spontană se complică cu atenţie şi elaboraţie. Atenţia subliniază şi întăreşte amintirea. Inteligenţa analizează, asociază, clasează, asimilează; studiul mărturiei, de pildă, comparaţia depoziţiei târzii cu depoziţia imediată ne va arăta o simplificare şi o sistematizare crescândă. De pe acum putem distinge între

memoria brută sau maşinală şi memoria inteligentă sau organizată... Memoria mecanică consistă în juxtapunerea unor imagini auditive, vizuale, motrice, pentru a le reţine în starea lor brută. Memoria inteligentă construieşte o schemă, le substituie un plan, o idee simplă, care le exprimă sensul şi permite de a reconstitui seria întreagă. Amintirea mecanică constă în evocarea unei imagini prin alta; amintirea inteligentă este trecerea de la schema logică la reprezentările concrete”. 3 Aceste reprezentări concrete, mijlocite prin schema logică a memoriei inteligente, nu istovesc de altfel conţinutul amintirii. Cine încearcă, de pildă, a-şi reaminti un oraş vizitat altă dată nu îl revede ca într-un film cinematografic. El trăieşte mai degrabă alături de imagini mai mult sau mai puţin şterse şi fragmentare, stări intelectuale şi afective care nu conţin în ele niciun element reprezentativ. A-ţi aminti un lucru sau o fiinţă nu înseamnă, în toate cazurile, a reproduce imaginea lor, ci uneori numai a retrăi semnificaţia lor intelectuală. Dacă n-ar fi aşa, cum s-ar putea vorbi de reamintirea globală a unui om sau a unui oraş întreg, adică a unor realităţi de la care n-am primit o singură imagine, ci serii de imagini pe care le retrăiesc acum în simplul lor înţeles. Amintirea unui lucru este adeseori regăsirea sensului său; iar sensul nu este o imagine. În sfârşit, nici percepţia nu este simpla sinteză a unor elemente reprezentative. În percepţia unui obiect nu intră numai imaginile pe care le primim de la el, dar şi cunoştinţa generală pe care o avem despre acesta. Altfel nu s-ar putea explica constituirea aşa-numitelor „percepţii stabile” 4. B. Bourdon dă numeroase exemple în această privinţă: Copacii ni se par a fi verticali, chiar atunci când îi privim cu o poziţie înclinată a capului. Un obiect despre care ştim că este alb, ne apare la fel, chiar când îl privim într-o lumină slabă. O piesă de o sută de lei ni se pare a avea aceeaşi mărime, chiar când o privim de la două distanţe felurite. În toate aceste

împrejurări, cunoştinţa noastră despre lucruri este mai puternică decât imaginile lor, de vreme ce deosebirile existente între acestea din urmă pălesc prin subsumarea lor în acelaşi înţeles.

Nu mai încape nicio îndoială că, raportată la psihologia comună, teoria spiritului ca un polipier de imagini nu se poate susţine. Viaţa spiritului nu se rezolvă în imagini. Elemente intelectuale, dar nereprezentative, extind inteligenţa dincolo de imagine, fac posibilă o amintire fără substrat sensibil şi transformă înseşi percepţiile noastre. Dacă totuşi H. Taine a putut construi teoria polipierului de imagini, împrejurarea se explică prin faptul că majoritatea exemplelor să le suni adunate din psihologia artistului. Spre deosebire de omul comun, dozajul dintre elementele reprezentative şi intelectuale se slăbi leşie la artist în favoarea celor dintâi. Fără îndoială că nici la omul comun elementele reprezentative ale inteligenţei nu lipsesc cu lotul, deşi ele sunt mai rare şi mai atenuate. La artist ele devin însă mai frecvente şi mai vii. Intuitivitatea artistului este mai puternică şi mai bogată. Puterea sa de a reţine şi de a reproduce imagini individuale este neasemănat superioară oamenilor lipsiţi de înzestrarea artistică. Taine putea cita deci cazul mai multor pictori, printre care Horace Vremet, care puteau reproduce un portret din memorie. În acelaşi fel a putut transcrie Mozart un *Miserere* auzit de două ori, fără să greşească nicio notă. În timp ce redacta în *Madame Bovary* scena otrăvirii eroinei, Flaubert trăia imaginile corespunzătoare cu atâta intensitate, încât şi-a putut provoca toate simptomele unei intoxicaţii. Iar Balzac, descriind într-o zi un frumos cal alb pe care dorea să-i dăruiască lui Sandeau, crezu până la urmă că i I-a dăruit în adevăr, încât după câtva timp ceru amicului său veşti despre frumosul animal. Astfel de exemple justifică până la un punct concepţia polipierului de imagini. Numai că ele

nu ilustrează psihologia comună a spiritului, ci doar pe aceea a artistului şi mai cu seamă în momentele lui creatoare. Nici artistul nu este în toate clipele desfăşurării sale intelectuale un intuitiv de aceeaşi forţă, în momentele care se găsesc însă într-o anumită conexiune cu creaţia artistică, în sensul că o însoţesc sau cel puţin o prepară, puterea intuitivă a inteligenţei cunoaşte o exaltare necunoscută în mod obişnuit. Percepţia, amintirea şi gândirea sunt impregnate cu elemente reprezentative într-o proporţie cu mult superioară cazurilor curente.

Percepţiile artistului nu iau niciodată acele forme *stabile*, pe care le putem constata în psihologia omului comun şi care reprezintă o impietare a factorului logic asupra celui reprezentativ. Sentimentul individualităţii aparenţelor este la el sporit la maximum. Două obiecte albe nu au pentru artist niciodată aceeaşi calitate. Albul însuşi este felurit, după lumina pe care o primeşte. Pictorul Bastien-Lepage, lovit de paralizie, este adus în vizită la Maria Bashkirtseff, o altă bolnavă: „Sunt îmbrăcată într-o profuziune de dantele şi catifea, scrie aceasta din urmă. Totul este alb, dar de un alb felurit. Ochiul lui Bastien-Lepage se dilată de plăcere: «O, dacă aş putea picta! spune el.» „5 Plăcerea artistului de a observa nuanţa pitorească şi de a se dărui lumii imaginilor, fără nicio preocupare intelectuală, ia adevărate forme frenetice. „Am fost la Eu, notează pictorul Delacroix. Nimic nu întrece fericirea mea timp de o oră sau două. Mă bucur de cele mai mărunte detalii ale naturii, întocmai ca în prima tinereţe”. 6 Astfel de stări de suflet sunt cunoscute nu numai de pictori, dar foarte adeseori şi de poeţi. Aşa poate Flaubert să prevadă entuziasmul unei călătorii proiectate în Sud: „Mă voi încrusta în culoarea obiectivului şi mă voi absorbi în el cu o iubire neîmpărţită” 7. Lumea exterioară nu este săracă decât pentru omul neînzestrat îndeajuns cu dar poetic. „Dacă cotidianul ţi se pare sărac, scrie R.M.

Rilke unui prieten mai tânăr, nu-l acuza pe el. Acuză-te pe tine şi spune-ţi că nu eşti suficient poet pentru a evoca bogăţiile lui. Căci pentru creator nu există indigenţă şi niciun loc sărac şi indiferent”. 8

Bogăţia percepţiei artistice, acuitatea ei capabilă să prindă nuanţa cea mai fină nu sunt egalate decât de caracterul sensibil al amintirilor artistului. Marii pictori au manifestat totdeauna aptitudini neîntrecute în puterea de a reţine imaginile şi de a le reproduce. Într-o frumoasă pagină, E. Formentin a arătat odată cât datora Rubens observaţiei şi reproducerii realităţii care îl înconjura: „Natura era marele şi neistovitul repertoriu al lui Rubens… El privea, se informa, copia sau traducea din memorie cu o siguranţă a amintirii egală cu reproducerea directă. Spectacolul vieţii curţilor, al vieţii bisericilor, al mănăstirilor, al străzilor, al fluviului se imprima în acest creier sensibil, cu fizionomia sa cea mai uşor de recunoscut, cu accentul său cel mai aspru şi cu cea mai izbitoare culoare a sa; aşa că în afară de această imagine reflectată a lucrurilor, el nu mai închipuia decât cadrul şi punerea în scenă. Operele sale sunt, pentru a spune astfel, un teatru în care artistul regulează ordinea desfăşurării, pune decorurile şi creează rolurile, în timp ce viaţa reală procură actorii”. 9, în acelaşi fel poate să se minuneze W. Dilthey de imensa capacitate a lui Shakespeare de a reţine şi reproduce. Chiar neegalată bogăţie a vocabularului shakespearian, în care M. Müller a numărat 15.000 de cuvinte felurite, ne poate da o idee despre tezaurul de imagini care îi stătea la dispoziţie. „Cunoştinţele sale despre plante şi animale, scrie Dilthey, s-au dovedit uimitoare chiar pentru cercetători experţi. Când vorbeşte despre vânătoarea cu şoimi o face ca unul care şi-ar fi petrecut viaţa la vânat, în aşa fel încât unele din pasajele sale referitoare la aceste materii nu pot fi lămurite decât prin cercetarea expertă a unui cunoscător. Despre câini

vorbeşte ca şi cum ar fi avut totdeauna la picioarele sale, întocmai ca Walter Scott, cel puţin o pereche din aceste animale favorite. În fine, într-un timp în care chiar medicii se conduceau, în ce priveşte pe nebuni, de simple superstiţii, Shakespeare ne apare ca un observator atât de adânc al stărilor sufleteşti patologice, încât psihiatri remarcabili ai timpului nostru studiază personajele sale, aşa cum ai studia fapte ale naturii.1110 Imaginile regăsite în amintire i se par uneori artistului mai bogate şi mai vii chiar decât percepţiile care le-au prilejuit. Sunt în această privinţă unele interesante mărturii de cules în paginile jurnalului intim pe care ni I-a lăsat romanciera engleză Katherine Mansfield. „Când mă aşez seara să dorm, scrie aceasta, mi se întâmplă adeseori ca în loc să aţipesc, să mă simt încă mai trează. Întinsă în pat, încep a retrăi fie scene ale vieţii reale, fie episoade imaginare. Nu exagerez nicidecum spunând că am adevărate halucinaţii. Imaginile lor sunt minunat de vii... Totul este cu mult mai adevărat, cu mult mai detaliat, cu mult mai *bogat* decât în viaţă”. Imaginea medicului care o îngrijea îi apare în aceste momente cu o minuţie extraordinară: „El îmi apare din nou, complet, până în ultimul amănunt, până la forma degetelor sale mici, până la privirea pe care o aruncă deasupra ochelarilor, până la chipul în care îşi ţine buzele când scrie şi, în special, până la mişcările pe care le face pentru a-şi ajusta acul la seringă”. Dar alături de această minuţioasă facultate de reproducere a imaginilor, interesant este de urmărit în jurnalul Katherinei Mansfield preocuparea sa de a nota detaliile care îi apar caracteristice şi teama ca nu cumva să le uite. Necontenit însemnările Katherinei Mansfield revin asupra acestui punct: „H. este un om de care trebuie să-mi amintesc”. În timp ce îşi bea ceaiul, i se prezintă o prăjitură care i se pare *decorativă*. Jurnalul notează: „Să nu uit această prăjitură”. Într-o zi are un acces de lumbago: „Trebuie să

mi-l amintesc în ziua când voi scrie povestea unui bătrân”. Ascultă vântul urlându-i pe sub ferestre: „Să-mi amintesc zgomotul vântului”. Face cunoştinţa lui L. M.: „Ce figură tragică acest L.M. Tine minte ochii săi, pupilele sumbre şi albeaţa feţei sale”. 11 Aderenţa imaginilor, vivacitatea şi stăruinţa lor iau adevărate forme obsesive.

Dar chiar actele mai complexe ale gândirii sunt pătrunse la artist de numeroase şi vii elemente reprezentative. împrejurarea este bine resimţită de artiştii desenatori chemaţi să ilustreze o *legendă*. Traducerea legendei în imagine este mai dificilă pentru adevăratul artist decât dezvoltarea legendei din imagine. La această concluzie ajunge odată Gavami, în spovedania făcută fraţilor Goncourt: „Când îmi fac desenul în vederea unei legende date, întâmpin mari greutăţi, mă ostenesc, şi rezultatul este mai puţin bun. Legendele cresc din creionul meu, fără să le fi prevăzut şi fără să mă fi gândit mai înainte la ele”. Gândirea artistului este în adevăr intuitivă. Totul se rezolvă pentru el în imagini. Astfel, Regnault, citat de L. Arreat, urmărea în liceu textul istoric al lui Quintus-Curtius desenând episoadele povestite acolo.12 Iar un romancier ca H. Beyle (Stendhal) a lăsat pe manuscrisele sale planuri marginale în care sunt indicate locurile respective ale personajelor şi mobilelor figurând în scenele pe care tocmai le descria13. Nevoia de a da un sprijin intuitiv ideaţiei lor este frecventă la mulţi poeţi. Astfel, se povesteşte despre Franipois de Curei că se înconjura cu păpuşi reprezentând personajele sale, pe care le rânduia ca pe scena unui teatru, înainte de a redacta vreunul din episoadele dramelor sale. Amănuntul este cu atât mai interesant cu cât îl priveşte pe Curei, unul din gânditorii cei mai abstracţi în teatru.

Am cules exemplele noastre din lumea pictorilor şi a poeţilor. Cu muzicanţii nu se petrece altfel, dar imaginile despre care se poate vorbi aci aparţin regiunii acustice.

Acuitatea percepţiei sonore este neobişnuită la marii compozitori. Astfel Saint-Saens scrie despre el că încă de la o vârstă foarte fragedă putea să indice la piano nota produsă de un anumit obiect sonor. Iar Arreat, care citează cazul acesta, poate adăuga şi pe acela al lui Mozart copil, care distingea cu siguranţă optimea de ton cu care o vioară era acordată mai jos decât o alta.14 Am amintit mai sus despre puterea de reproducere sonoră a lui Mozart, care a putut transcrie complicatul *Miserere* al lui Allegri după ce îl auzise numai de două ori. Astfel de cazuri se repetă însă destul de des în biografia muzicanţilor. Întâmplări asemănătoare se povestesc despre Mendelssohn şi Gounod.15 în sfârşit, dacă exemplele noastre au ilustrat numai intuitivitatea vizuală a poeţilor, foarte deseori această intuitivitate arc în ce-i priveşte un caracter muzical. Poeţi pentru care lumea se rezolvă în imagini acustice nu sunt de loc rari. Astfel au putut stabili Karl şi Marie Groos preponderenţa darului auditiv la Schiller, în contrast cu vizualitatea lui Goethe.16 Mai cu seamă în mişcarea simbolistă, înzestrarea acustică a poeţilor s-a bucurai de o deosebită valorificare, încât pentru mulţi dintre scriitorii curentului poezia devine de fapt o varietate muzicală. Ascuţimea şi bogăţia percepţiei sensibile a artiştilor, puterea lor de a reţine şi reproduce imagini, caracterul intuitiv al gândirii lor sunt fapte care lui se pot tăgădui. Dar cu aceasta structura artistică nu ni se luminează decât printr-o parte a însuşirilor care o compun. Alte aspecte aşteaptă a fi puse la rândul lor în lumină.

b) Adâncimea psihică

Dacă percepţia artistului este atât de ascuţită şi diferenţiată, împrejurarea se explică şi prin faptul că în interiorul structurii lui fiecare eveniment psihic devine prilejul unei emoţii mai adânci decât este cazul îndeobşte. Oricare dintre trăirile artistului, întrucât se comportă ca

artist, găseşte calea linei largi difuzări în adâncimile organizaţiei sale fizice, de unde conştiinţa le culege sub forma unei emoţii. În adevăr, emoţia nu este altceva decât reflexul în conştiinţă al unor modificări caic ating regiuni întinse ale complexiunii fizice şi, în ultimă analiză, ale sistemului vasomotor. Difuzarea senzaţiilor pe întreaga reţea nervoasă este până la un punct un fapt cu totul normal şi explicabil pentru cine studiază fiziologia sistemului nervos. Acestui fapt îi corespunde împrejurarea că senzaţiile cele mai simple se întovărăşesc cu o anumită tonalitate afectivă. Astfel a putut Goethe stabili reflexul emotiv al senzaţiilor de culoare, evidenţiind efectul înveselitor şi blând-excitant al galbenului, acela răcoritor şi întristător al albastrului, acela liniştitor al verdelui etc. Dacă însă dincolo de acest răsunet afectiv, Goethe crede a putea desluşi şi emoţii mai complexe, ca de pildă o unire a demnităţii mature cu amabilitatea juvenilă în percepţia roşului1, lucrul provine din faptul că în această ocazie Goethe se comportă ca artist. Căci pe când la omul comun acompaniamentul emotiv al senzaţiilor, deşi prezent, este abia perceptibil, la artist el capătă o adâncime şi o intensitate unică. Bogăţia răsunetului afectiv revine asupra percepţiei care a prilejuit-o, conferindu-i acea forţă sensibilă pe care am observat-o mai sus. „Un artist vede sau aude mai fin, scrie odată un estetician psiholog, pentru că toate excitaţiile organelor corespunzătoare pătrund mai adânc în viaţa sa emoţională. Un pictor nu are o trăire sentimentală mai potenţată cu ocazia impresiilor sale de culoare pentru că ar avea ochi mai buni, ci din pricină că toate impresiile sale coloristice îşi găsesc o rezonanţă afectivă deosebită, privirile sale se ascut pentru tot ce este culoare în lume”. Faptul că artistul se dăru ieşte mai larg lumii exterioare, suprafeţei ci pitoreşti, adâncindu-se în acelaşi timp mai mult în sine, în lumea subiectivă a emoţiilor sale, nu alcătuieşte nicidecum un paradox, aşa

cum afirmă Volkelt odată. Aceste două orientări ale artistului către pitorescul lucrurilor şi către profunzimile sentimentului sunt mai degrabă tendinţe complimentare, capabile să se fructifice una prin alta.

La drept vorbind, viaţa sentimentală a artistului ia adeseori această dezvoltare în adâncime fără prilejul vreunei percepţii exterioare. Artistul cunoaşte stări pure de sentiment de o mare importanţă. Aşa se spovedeşte L. Tolstoi odată: „Ce doresc oare cu atâta ardoare? N-aş putea s-o spun, totuşi nu bunuri de-ale acestei lumi. Cum să nu crezi în nemurirea sufletului când simţi în tine o măreţie atât de incomensurabilă?” 4 Mărturisiri de acelaşi fel sunt numeroase în scrisorile lui Fr. Nietzsche: „Vehemenţa palpitaţiilor mele interioare este formidabilă”, scrie el odată. Şi altă dată: „Te simţi exclus de la orice frecventare umană: devii sclavul unei tensiuni insuportabile şi te simţi ca animalul care şi-ar purta plaga pe care cineva i-ar scormoni-o necontenit”. Iar într-o scrisoare din 1881, datată de la Sils-Maria, adică din locul în care a conceput pe Zarathustra, spovedania sa ia forme mai patetice: „Intensitatea sentimentelor mele mă face să freamăt şi să râd. Mi s-a întâmplat de mai multe ori să nu pot ieşi din casă din pricina ridiculului motiv că aveam ochii iritaţi. De fiecare dată plânsesem prea mult în ajun, pe când mă plimbam, şi nu lacrimile unei dureri uşoare, ci lacrimi de bucurie. Cântam în acelaşi timp şi pronunţam cuvinte nebuneşti, plin de o viziune nouă prin care depăşesc pe toţi oamenii laolaltă”. 5

Altă dată, astfel de sentimente intense apar în legătură cu percepţii care nu le justifică întru nimic şi în raport cu care ele pot apărea exagerate. Astfel ne povesteşte R. Wagner, odată, în autobiografia sa, despre unele senzaţii încercate pe când era copil: „Acordarea instrumentelor mă arunca într-o excitaţie mistică, şi trecerea arcuşului peste cvintele viorii evoca în spiritul

meu accentele de bună-venire ale unei lumi de fantome. Adaug în treacăt că tot ce spun aci trebuie înţeles într-un sens absolut literal. Pe când eram copil mic, sunetul atvsloi cuvinte corespundea pentru mine cu acea teroare de spectre cai e m-a chinuit totdeauna. Din această pricină nu treceam niciodată fără îngrijorare pe lângă palatul prinţului Anton, la capătul Aleii Oster, unde pentru întâia oară în viaţa mea am auzit acordându-se o vioară”. 6 Alteori, intensitatea sentimentelor artistului este revelatoare, ca una care pune în lumină valori sau nonvalori ale vieţii, pe lângă care omul comun trece fără să le înregistreze: „Sunt zile, scrie în această privinţă Maupassant, când resimt oroarea de tot ce există până a-mi dori moartea. Simt cu o suferinţă supraacută monotonia invariabilă a peisajelor, a figurilor şi gândurilor. Mediocritatea universului mă uimeşte şi mă revoltă, micimea tuturor lucrurilor mă umple de dezgust şi sărăcia fiinţei omeneşti mă zdrobeşte”. 7 Relieful sentimental deosebit cu care lucrurile se prezintă artistului este pentru Flaubert un efect al singurătăţii sale, al depărtării reculese din care le priveşte: „Există acum un interval atât de mare între mine şi restul lumii, încât mă mir adeseori auzind pronunţându-se lucrurile cele mai fireşti şi mai simple. Cuvântul cel mai banal îmi provoacă o ciudată admiraţie. Sunt gesturi, sunete de voce din care nu-mi mai revin şi nerozii care îmi dau ameţeală”. 8 Singurătatea este şi pentru Katherine Mansfield mediul care favorizează aceste aure afective în jurul gândurilor şi imaginilor sale: „Suma bucuriilor, a micilor bucurii delicate pe care le scot din contemplaţia fiinţelor şi a lucrurilor este imensă atunci când sunt singură. Numai în propria mea tovărăşie mă amuz cu adevărat”. 9 În fine, literatura cunoaşte şi notaţii mai tehnice, care stabilesc cu preciziune procesul acelei difuzări emotive care precedă actul creaţiei. În această privinţă sunt interesante observaţiile lui Charles Du Bos,

un critic cu o puternică factură artistică: „Punctul de plecare al lucrării mele spirituale este aproape totdeauna o senzaţie, aparţinând de obicei sensibilităţii intelectuale, dar care este tot atât de puternică şi precisă ca şi senzaţiile care ne vin prin simţuri. Intensitatea acestei senzaţii este atât de mare, încât ea se comunică întregului suflet, şi sub plenitudinea acestui aflux, emoţia ţâşneşte deodată. Această stare complexă, pe care o încerc chiar în clipele în care caut s-o redau prin cuvinte, este aceea pe care mă silesc s-o transpun pe pagină, şi în această silinţă rezidă pentru mine singura sinceritate cu putinţă”. 10

Materialul înfăţişat şi pe care l-am spicuit din mărturiile variate ale artiştilor a ilustrat facultatea adâncimii psihice în structura creatorului. Sentimentele intense de care artistul este capabil într-o măsură superioară omului de rând pot să însoţească Ce împrejurări reale din experienţa artiştilor, fie numai reprezentări ale fantaziei lor şi fie evenimente proprii, fie evenimente străine al căror ecou atinge sufletul artistului pe calea simpatiei. Această stare de lucruri îndreptăţeşte pe R. Müller Freienfels să clasifice „trăirile” (*Erlebnisse*), un termen care înlocuieşte pe acela folosit de noi, în *trăiri reale* şi *ale fantaziei*, *proprii* şi *simpatetice*.11 Distincţia pe care o stabileşte Miiller-Freienfels rămâne însă mai mult exterioară şi artificială. Căci deşi Stendhal scriind *Rouge et noir* pare a fi pornit de la un fapt întâmplat aievea, în timp ce obârşia unui roman ca *Thaâs* al lui Anatole France stă într-o combinaţie a fantaziei lui, „trăirile11 care le-au ocazionat au trebuit să aibă şi într-un caz, şi în celălalt un îndoit caracter real şi fantazist. Adaosuri ale fantaziei au intervenit desigur şi în invenţia romanului lui Stendhal, după cum analogii cu fapte observate în experienţa reală trebuie să fi avut un oarecare rol şi în fabularea lui France. Ne-o spune France însuşi când, sub masca lui Raymond, pronunţă în *Dialogue sur les contes de fees* aceste

adevăruri dogmatice: „Imaginaţia... nu este o facultate umană. Omul este absolut incapabil să imagineze ceea ce n-a văzut, nici auzit sau ceea ce n-a simţit sau gustat... Toate ideile ne vin din simţuri şi imaginaţia nu consistă în a crea, ci în a grupa ideile”. 12 Dacă, în orice caz, deosebirea dintre observaţie şi fantazie este greu de făcut, atunci şi între trăirile ocazionate de una sau alta dintre aceste facultăţi, separaţia devine dificilă. În acelaşi fel, deşi la originea lui *Werther* de Goethe stă propriul episod al poetului cu Charlote Buf f, pe când *Madame Bovary* a lui Flaubert pare a fi pornit de la un fapt divers al timpului, nici aci graniţele nu par a fi mai radicale. Căci pe propria întâmplare a lui Goethe s-a grefat evenimentul sinuciderii lui Jerusalem, înregistrat de cel dintâi pe calea răsunetului simpatetic. Iar Flaubert, întrebat odată asupra identităţii eroinei lui, a dat acest răspuns uluitor: „*M-me Bovary, c’est moi*! „13, punând astfel în lumină izvoarele cu totul personale care au nutrit invenţia romanului său. Trăirile nu pot fi decât personale, ele sunt evenimente absolut subiective, şi orice altă însuşire, decât aceasta, li s-ar atribui, ea nu poate conduce decât la o contradicţie în termeni.

Canalizarea în adâncime a afectului, deşi este o trăsătură nedespărţită de adevărata înzestrare artistică, nu este totuşi permanentă, în sensul că nu întovărăşeşte tot timpul lucrarea artistului. După cum vom vedea mai târziu, atunci când vom studia fazele succesive ale procesului creator, factori intelectuali, cu o mai slabă coloratură afectivă, intervin la un anumit moment în desfăşurarea lui. Astfel, dacă pregătirea operei şi viziunea inspirată a întregului ei au un pronunţat caracter afectiv, invenţia şi execuţia sunt accentuate mai cu seamă intelectual. În tot cazul, adâncimea psihică trebuie să fie răscolită odată în decursul procesului creator, căci numai în felul acesta fantazia creatoare este condusă către

plenitudinea activităţii ei. Poate că deosebirea cea mai importantă între adevăratul artist şi diletant, între creatorul de noi valori artistice şi palidul lor imitator agreabil, este aceea dintre puterea afectului care scormoneşte în sufletul celui dintâi şi uşoara adiere care atinge superficial sufletul celui din urmă.14

g) *Fantazia crea/oare*

Afectele puternice care stăpânesc sufletul artistului se constituie în centre de regrupare a imaginilor sale, într-o altă ordine decât aceea pe care o imprimă lumea exterioară sau afinităţile raţionale dintre ele şi sprijină în felul acesta munca fantaziei sale creatoare, în adevăr, după cum a arătat r!? h. Ribot, dintre feluritele legi ale asociaţiei de idei, asociaţia prin contiguitate în spaţiu sau timp face ca imaginile noastre să se împreunc după ordinea în care au apărut în experienţă. Asociaţia prin asemănare le uneşte după raportul logic. Numai imaginile care s-au însoţit cândva cu stări afective identice tind să se împreunc în alte configuraţii decât ale experienţei şi logicii şi alcătuiesc de fapt materialele combinaţiilor obţinute de fantazie.1 Imagini dintre cele mai disparate tind să se unească în flacăra aceleiaşi emoţii, şi în chipul acesta raporturi tainice şi care rămâneau ascunse pentru cine observă desfăşurarea experienţei şi structura ei logică apar deodată evidente. În lumina emoţiei, lumea se dispune în configuraţii noi şi mai originale, pe care experienţa comună nu le cunoaşte şi inteligenţa logică nu le bănuieşte.

Interesantele observaţii ale lui Ribot sunt juste însă numai într-o măsură limitată. Fără îndoială că emoţia are virtutea de a grupa imaginile într-o ordine nouă. Greşit este însă de a considera această grupare ca un caz al aşa numitei asociaţii de idei. Ceea ce în mod obişnuit primeşte acest nume indică serii de reprezentări succesive, care ocupă adică momente felurite ale desfăşurării temporale şi

îşi rămân exterioare unele altora. Intuiţiile fantaziei creatoare cuprind însă totaluri simultane de imagini întrepătrunse. Ceea ce fantaziei i se arată nu sunt serii de imagini, ci întreguri organice de-ale lor. Dacă pentru acest mod de grupare a imaginilor dorim totuşi să păstrăm numele de *asociaţie*, trebuie să adăugăm îndată că n-avem de a face cu *asociaţiile succesive*, la care lumea se gândeşte de obicei, ci un caz aparte al acelor *asociaţii simultane*, observate şi descrise de W. Wundt2. În rândul acestora a distins Wundt: *contopirile*, adică asociaţiile simultane din acelaşi domeniu al sensibilităţii, cum ar fi, de pildă, percepţii vizuale în care fuzionează senzaţii de culoare şi formă, apoi *complicaţiile*, adică asociaţii simultane din domenii felurite ale sensibilităţii, cum ar fi, de pildă, percepţia unui peisaj de iarbă în care fuzionează senzaţia vizuală a albului zăpezii cu senzaţia temperaturii coborâte, în fine *asimilaţiile*, adică asociaţii simultane dintre anumite date senzoriale şi elemente reproductive care le interpretează, pentru care un caz tipic găsim în citirea justă a greşelilor de tipar. Pe această linie, mai departe şi mai sus, se aşază combinaţiile fantaziei creatoare, adică ale totalurilor concrescenţe de imagini, călite în focul unei emoţii centrale. Poetul căruia luna în primul pătrar i-a apărut ca „o seceră azvârlită în câmpul stelelor” a executat un act al spiritului din categoria asimilaţiilor. Numai că pe când în cazul ordinar al acestora din urmă gruparea imaginilor este impusă de experienţă, în împrejurarea imaginii poetice, elemente reprezentative foarte disparate, aşa cum experienţa nu prezintă niciodată laolaltă, se integrează pe baza unui afect omogen. Interesul încadrării fantaziei creatoare în categoria asociaţiilor simultane stă în aceea că pune bine în lumină făptui că facultatea care a fost mai deseori considerată drept cea mai caracteristică pentru înzestrarea artistică nu este decât continuarea unor facultăţi şi forme imanente

mecanismului psihologic comun.

Un adaos de dovezi pentru cine vrea să stabilească adevărul că fantazia creatoare a artistului nu face decât să reia şi să dezvolte unele motive generale ale vieţii spiritului, putem obţine şi dacă studiem fenomenele memoriei. Fapte dintre cele mai simple vin să aducă dovadă că fantazia se amestecă tot timpul cu memoria. Rareori reproducerea imaginilor se face în forma nealterată a primei lor percepţii. De cele mai multe ori reproducerea imaginilor manifestă cele două tendinţe ale fantaziei creatoare: disocierea complexelor date în experienţă şi reasocierea elementelor, astfel eliberate, după raporturi noi. Încă de la sfârşitul veacului trecut, W. Dilthey a observat că reproducerea imaginilor se face fie prin transformarea lor *diminutivă*, fie prin transformarea lor *augmentativă*. Imaginile se reproduc fie pierzând unele din elementele lor, fie adăugându-şi altele. H. Maier, care a încercat să dea explicaţia fenomenului, a văzut în primul caz un efect al atenţiei care, concentrându-se asupra anumitor elemente, împinge în umbră şi elimină în cele din urmă pe celelalte. În cel de al doilea caz, H. Maier a recunoscut o varietate a contopirilor descrise de Wundt.3 Ceea ce importă însă mai cu seamă este stabilirea faptului că reproducerea imaginilor conţine în ea acţiunea fantaziei, şi anume, a îndoitei ei aplicaţii disociative şi creatoare. Cercetătorii au putut stabili de altfel şi alte tendinţe ale fantaziei creatoare prezente în activitatea reproducerii. E. Utitz, care a studiat, după materialele lui W. Stern, felul în care este reprodusă aceeaşi istorisire de persoane succesive, care o aud unele de la altele, a observat că transformarea textului iniţial se face în sensul *potenţării* şi *tipizării* efectelor, adică într-un sens care este *grosso modo* şi acela al fantaziei creatoare a artiştilor.4 Cine reproduce povestirea unei întâmplări auzite alunecă pe o pantă firească, intensificând situaţiile senzaţionale*,

tipizând caracterele şi episoadele. Artistul nu face altfel. Între faptele pe care experienţa i le prezintă în acelaşi plan, el operează o alegere, punând pe unele într-o lumină mai vie şi legându-le cu o semnificaţie omenească mai generală. Această orientare a fantaziei artistului este însă anticipată, după cum vedem, de procedările obşteşti ale memoriei. Fantazia creatoare nu este aşadar o facultate exclusivă a artistului şi prin care acesta s-ar izola de restul oamenilor. Fantazia creatoare în artist, întocmai ca şi celelalte funcţiuni ale structurii lui, analizate mai sus, nu reprezintă decât intensificarea unei aptitudini comune tuturor oamenilor.

Dar dacă şi prin fantazia sa artistul nu se diferenţiază decât gradual faţă de nivelul general, se cuvine a adăuga că această sporire cantitativă este în ce-l priveşte foarte mare. Sunt totuşi cercetători care tăgăduiesc că fantazia potenţată ar fi una din însuşirile eminente ale artistului. Nu vedem de atâtea ori, spun ei, cum artişti foarte mari împrumută din legendă sau cum folosesc motive şi teme frecvente? Este destul însă să observăm ce devin aceste legende, teme şi motive în aplicarea specială pe care le-o dau artiştii de seamă, pentru a ne convinge ce viaţă nouă trăiesc în redarea lor. Scene ale *Scripturii* apar şi la pictorii italieni ai quatrocentoului şi la artiştii flamanzi, dar câtă deosebire între ele! Faptul de a fi tratat aceleaşi motive n-a suspendat nicidecum activitatea fantaziei creatoare în aceste două grupe de artişti. Alte îmbinări de culori de fiecare dată, o altă grupare a personajelor, alte expresii în privirile lor. Viziunea plastică este alta, deşi motivul în generalitatea lui abstractă este comun. Am putea chiar spune că tocmai întrebuinţând motive comune, cărora le dă o viaţă nouă, artistul face dovada puterii şi fecundităţii fantaziei sale creatoare.

Atât de intensă este fantazia creatoare a artistului, încât uneori, din propria ei productivitate internă, fără

niciun motiv exterior aparent, ajunge să închipuie o lume miraculoasă de forme. „Aveam darul, povesteşte Goethe, atunci când stam cu capul aplecat şi cu ochii închişi, să-mi reprezint o floare în mijlocul organului vederii, care nu stăruia nicio clipă în prima ei formă, ci desfăcându-se în bucăţi, din interiorul ei se dezvoltau mereu alte flori, făcute din foi colorate sau verzi. Nu erau flori naturale, ci fantaziste, regulate ca rozetele sculptorului. Nu puteam fixa cu niciun preţ această neistovită creaţie de forme, care dura atât cât voiam, fără să se întunece sau să se intensifice în tot acest răstimp. Acelaşi lucru îl puteam obţine când îmi reprezentam un disc împodobit cu mai multe culori, care apoi se schimbau mereu pe direcţia de la centru spre periferie, întocmai ca în caleidoscopul inventat abia în vremea din urmă”. 5 Alteori motivul exterior există, dar el se îneacă şi dispare sub bogăţia fantaziei artistului, care îl foloseşte ca un simplu excitant. Aşa se povesteşte despre Leonardo da Vinci că urmărea în crăpăturile unui zid ruinat o lume întreagă de forme fantastice. Iar pictorul Eugène Delacroix, privind nişte stânci, notează în jurnalul său: „Observ în stâncile cu forme omeneşti şi animale noi tipuri mai mult sau mai puţin schiţate. Desenez chiar un fel de mistreţ şi un fel de elefant, apoi corpuri de centauri, capete de tauri etc. S-ar putea găsi printre acestea excelente tipuri de animale fantastice. Toate aceste forme bizare devin aci plauzibile. Stranie coincidenţă! Ce capriciu a prezidat la formaţia acestei stânci care, în toată înconjurimea, este singura din speţa ei”. 6 Interesul citatului este cu atât mai mare cu cât el ni-l arată pe Delacroix atât de stăpânit de propria lui fantazie, încât deosebirea dintre aceasta şi simpla percepţie devine pentru el imposibilă. Stâncile i se par a avea cu adevărat formele unor animale fantastice, când acestea nu erau decât proiecţiile închipuirii sale bogate. În acelaşi fel, fantazia artistului absoarbe şi îneacă în apele ei datele

reproductive ale memoriei. Astfel povesteşte odată G. Duhamel cum, auzind o interesantă istorisire de la un prieten al său, a încercat s-o reproducă într-unul din capitolele cărţii *Le Prince Jaffar*. Capitolul terminat I-a citit amicului căruia credea că i-l datoreşte. Dar nici acesta, nici alte persoane care îi stăteau aproape şi care i I-ar fi putut inspira nu I-au recunoscut vreodată.7 Reproducerea devenise un simplu prilej al ideaţiei, în care se înserase lucrarea mult mai puternică a fantaziei creatoare.

Din această pricină, artiştii doresc adeseori să prelucreze materii în care se simt mai puţin legaţi sau limitaţi de datele reproductive ale propriei lor experienţe. În această privinţă documentele sunt numeroase. Astfel, scrie Flaubert odată: „Este o ciudată împrejurare aceea în care găsim pe individ de o parte şi pana lui de scriitor de alta. Există oare cineva care să fi iubit antichitatea mai mult ca mine, care s-o fi visat mai mult şi să-şi fi dat mai multă osteneală pentru a o cunoaşte? Totuşi, în cărţile mele, sunt unul din oamenii cei mai puţin antici din câţi pot exista. Cine m-ar judeca după înfăţişare ar crede că trebuie să scriu epic sau dramatic, folosind brutalitatea faptelor, în timp ce eu mă complac în subiecte de analiză şi anatomie. Cărţile pe care năzuiesc mai mult să le fac sunt tocmai acelea pentru care am mai puţine mijloace”. 8 În acelaşi fel scrie Andre Gide: „Mi-e cu mult mai uşor a face să vorbească un personaj decât să mă exprim în numele meu propriu, şi aceasta cu atât mai mult cu cât personajul creat diferă mai mult de mine… N-am scris niciodată ceva mai bun şi cu mai multă uşurinţă decât monologurile lui Lafcadio sau jurnalul Alissei”. 9 În această independenţă a artistului de datele experienţei sale stă sentimentul de libertate internă care întovărăşeşte aproape tot timpul lucrarea invenţiei şi din care Volkelt fiâcea una din componentele fantaziei creatoare.10 Iar ceea ce stabilim aci nu stă nicidecum în contrazicere cu puterea intuitivă a

memoriei artistului. Fără îndoială, faţă de obişnuita amintire decolorată a oamenilor, artistul regăseşte imaginile sale într-o forţă sensibilă egală sau chiar superioară primei percepţii. Literatura ne oferă multe exemple în această direcţie, şi pe unele din ele le-am amintit şi noi. Dar de. şi fixarea şi reproducerea imaginilor se fac uneori cu atâta putere, încât pictorul Marquardt a putut desena odată până în ultimele detalii un turn pe lângă care trecuse o singură dată şi foarte distrat, în mod general reproducerile artistului se înşiră în altă ordine decât aceea în care au fost ele grupate în realitate. S-ar putea spune că ceea ce caracterizează memoria artistului este deopotrivă o mare putere de a-şi aminti şi o mare putere de a uita. Având la dispoziţia sa numeroase date imaginative reproductive, dar fiind liber să le folosească în orice configuraţii ar voi, tocmai din pricina însuşirii sale de a uita ordinea în care ele s-au prezentat în experienţă, numai în chipul acesta memoria artistului poate deveni o aliată a fantaziei sale.

d) Puterea expresivă

Intuitiv lucid, răscolit de afecte puternice şi înzestrat cu o fantazie mai vie şi mai originală, artistul este în acelaşi timp stăpân peste o facultate expresivă superioară semenilor săi. Toate imaginile sunt înzestrate în adevăr cu tendinţa de a se realiza şi, după cum a arătat Ribot, fantazia creatoare cuprinde în sine un element motrice, înclinaţia irezistibilă de a-şi asuma o formă concretă şi de a trece, pe această cale, în lumea obiectelor. Se poate deci spune că puterea expresivă a artistului este o prelungire a fantaziei sale creatoare, după cum aceasta din urmă îşi găseşte materialul şi condiţionarea ei în intuitivitatea şi în adâncimea psihică. Este adevărat că nu în toate cazurile activitatea internă a fantaziei creatoare găseşte mijlocul de a se converti în expresie externă. Sunt reverii ale spiritului care nu prind niciodată corp. „Reveria, scrie Ribot, este

echivalentul veleităţilor; visătorii sunt abulicii imaginaţiei creatoare”. 1 Spre deosebire de visători şi de veleitari, artistul reuşeşte în mai largă măsură să facă a urma lucrării fantaziei întruparea ei expresivă. Nu numai vivacitatea şi preciziunea imaginilor artistului sunt superioare nivelului comun, dar am spune că însuşi caracterul, virtutea făptuitoare sunt mai ferme în artist. Din această pricină, se poate afirma, în ciuda unei păreri foarte răspândite, că nu este tip omenesc care să se opună mai radical artistului decât tocmai visătorul.

Facultatea expresivă, pe de altă parte, nu se alimentează în toate împrejurările din activitatea fantaziei creatoare, aşa cum este cazul pentru artist. Limbajul este plin de expresii cărora nu le corespunde nicio intuiţie sensibilă, întrezărită de fantazie. Este cazul aşa-numitelor „clişce” sau „locuri comune11, analizate odată cu multă sagacitate de către Rémy de Gourmont. Artistul este slujit de o egală memorie sensibilă, folosită în combinaţiile fantaziei, şi de o memorie verbală; apoi de facultatea suplă de a coordona aceste două memorii, în aşa fel încât oricărui cuvânt să-i corespundă o reprezentare imaginativă. Un peisaj descris de poet este totdeauna un peisaj *văzut*. Acelaşi peisaj descris de omul comun, scrie Gourmont, nu mai este decât „o construcţie de logică elementară. Cuvintele nu mai izbutesc să ia poziţii noi, pe care nicio realitate internă nu le mai determină. Ele se prezintă în chip necesar în ordinea familiară în care memoria le-a primit. Aşa se face că de cinci secole poeţii francezi inferiori cântă, cu aceleaşi fraze nule, primăvara virgiliană.11 întrebuinţarea frecventă a locurilor comune este situată pe limita patologiei spiritului. Există în adevăr o boală a limbajului care constă în pierderea termenilor proprii. Bolnavul care nu mai poate găsi, pentru realitatea pe care vrea s-o denumească, cuvântul care o indică în mod propriu poate încă s-o arate prin perifrază.

„Amneziacii cuvântului, observă Gourmont, uită mai întâi ce este mai particular în limbă, numele proprii, substantivele, adjectivele, în timp ce părţile limbajului care dovedesc a avea viaţa cea mai durabilă sunt frazele gata făcute, locuţiunile uzuale. Bolnavii incapabili să articuleze un cuvânt îşi regăsesc graiul pentru a expectora «clişee». Felul stilului care ne ocupă ar fi deci una din formele amneziei verbale, ridicate la potenţă literară”. 2 „Clişeul” reprezintă un caz de exces al limbajului asupra gândirii. Cine are un limbaj dominat de locuri comune, vorbeşte mai mult decât cugetă. Expresiile gata făcute se înserează în lacunele ideaţiei şi i se substituie. „Automatismele verbale, scrie Delacroix, preexistă activităţii cugetării, ele se prezintă la primul ei semn, i se impun şi o depăşesc.113 Dar dacă există un exces al limbajului asupra gândirii, există şi excesul contrar. Sunt expresii mai sărace decât gândirea pe care o manifestă. Aşa sunt „propoziţiile cu formă redusă11, întrebările, poruncile şi toate enunţările eliptice, pe care în limba franceză le-a notat şi clasificat F. Brunot.4 Printre acestea distinge filologul francez şi expresiile sentimentului. Felul în care exprimăm sentimentele noastre rămâne mai totdeauna, în vorbirea curentă, inferior sentimentelor înseşi. „Numai o parte a vieţii afective, notează Delacroix, se scurge în limbaj, cealaltă merge către inefabil… Există sentimente vagi şi indicibile care se îndepărtează de expresie pentru că n-au nimic de spus. Dar există şi sentimente ameţitoare şi confuze care n-ajung la expresie pentru că au de spus prea mult. Prea multul şi preapuţinul vieţii afective sunt incapabile deopotrivă să se exprime”. 5 Lingvistica modernă a notat cu toate acestea şi acele modificări ale expresiei prin care aceasta încearcă să se adapteze sentimentelor care o premerg şi pe care ea trebuie să le manifeste. Inflexiunile vocii, acceleraţia debitului, intensificarea unuia sau altuia dintre termenii frazei,

exclamaţiile, sufixele afective, alegerea cuvintelor şi ordinea lor în frază sunt tot atâtea mijloace prin care limbajul devine receptiv pentru viaţa afectivă.6 Poetul Paul Claudel a imaginat odată, într-o frumoasă pagină, două femei vorbind cu vivacitate, dar în aşa fel, încât cineva care le-ar fi ascultat dintr-o cameră vecină ar fi prins numai intonaţiile lor, nu şi înţelesul cuvintelor rostite. Aceste intonaţii, contraste de timbre, ondulări ale frazei, felul vocilor de a se întâmpina şi de a-şi răspunde alcătuiesc pentru Claudel substanţa inefabilă, eterul uşor şi volatil din care este făcută poezia. În comparaţie cu însufleţirea afectivă a vorbirii fireşti, vechiul alexandrin al prozodiei clasice pare mai degrabă proză, „ceva în acelaşi timp infantil şi bătrânicios, pedant şi mecanic, inventat pentru a despuia vibraţiile sufletului, iniţiativele sonore ale simplei Psyche de accentul lor cel mai naiv şi de floarea lor cea mai delicată”. 7 Limbajul comun are, aşadar, unele mijloace de a se modela după viaţa intimă a sentimentului. Omul cel mai banal devine poet întrucât adaptează vorbirea sa la palpitaţiile afectivităţii. Dar poetul şi, în general, artiştii izbutesc pe această cale cu atât mai mult succes, îndepărtând toate opacităţile limbajului, contextele ei prestabilite şi neintuitive, şi dezvoltând numai virtualităţile expresive ale vorbirii comune, artistul ni se dovedeşte a fi o fiinţă în care unele facultăţi obşteşti cresc şi se exaltează. Întocmai ca intuitivitatea, adâncimea psihică şi fantazia sa creatoare, puterea expresivă a artistului este o însuşire ale cărei rădăcini sunt împlântate în psihologia generală şi care îl diferenţiază pe artist numai gradual de restul oamenilor.

În sufletul artistului, imaginile sensibile se împerechează cu imaginea expresiei corespunzătoare. Astfel de „imagini-perechi”, cum le numeşte L. Arreat odată, există fireşte la acei artişti la care expresia nu coincide în materialitatea ei cu data sensibilă pe care

trebuie s-o reprezinte. Astfel, compozitorul stăpâneşte într-un chip strâns asociat reprezentarea unui sentiment cu reprezentarea sunetelor care îl exprimă. Poetul posedă, în acelaşi timp cu sentimentul, concepţia sau viziunea sa şi cuvintele, încatenarea lor şi mişcarea generală a frazelor corespunzătoare. Sculptorul îşi reprezintă simultan o formă şi gestul plastic care o poate realiza într-un material. Pentru pictor însă „imaginea-pereche” a celorlalţi artişti se rezolvă în identitate simplă, întrucât culoarea pe care şi-o reprezintă nu diferă întru nimic de reprezentarea culorii materiale care urmează s-o exprime pe cea dintâi. Spre deosebire de pictor, la toţi ceilalţi artişti se poate distinge între imaginea sensibilă şi imaginea expresiei, deşi aceste două varietăţi sunt adânc întrepătrunse. În acest înţeles se poate cu multă dreptate spune că muzicantul gândeşte în sunete, sculptorul în forme şi poetul în cuvinte. Atât de adânc fuzionează imaginea sensibilă cu imaginea expresiei în mentalitatea artistului, încât acesta din urmă arc totdeauna sentimentul unicităţii absolute a expresiilor sale. Omul comun poate exprima acelaşi lucru în chipuri deosebite; artistul, într-un chip unic şi de neînlocuit. Două sau mai multe „variante” ale aceleiaşi poezii sunt de fapt nişte poezii noi, corespunzând unor viziuni deosebite. Uneori poetul simte lămurit că pentru expresia sentimentului şi viziunii sale are nevoie de un anumit sistem de semne, cum ar fi, de pildă, acelca care alcătuiesc o limbă anumită. Aşa a simţit poetul austriac Rainer Maria Rilke, într-o anumită împrejurare, că trebuie să scrie în franţuzeşte, deşi limba lui obişnuită era alta. „Anul trecut, povesteşte odată Rilke lui Ch. Du Bos, sărbătorindu-se cinquantenarul lui Hofmannstahl, voiam să mă asociez şi eu, să dau un semn oarecare, fără să ştiu bine ce anume trebuie să fac. Am deschis atunci carnetul pe care îl port totdeauna cu mine şi în care notez treptat titlurile poemelor pe care vreau să le scriu, întâlnind

cuvântul: *Come d'abondance*. Mi-am spus că tema aceasta i-ar conveni foarte bine lui Hofmannstahl şi am început îndată, gândindu-mă la cuvântul german echivalent Fiillhom, să compun un poem german, pe care l-am scris de altfel foarte repede. Simţeam însă că planul meu nu fusese realizat pe deplin, şi cuvântul francez îmi reveni în primul plan al conştiinţei. Începui deci să compun îndată un alt poem în franţuzeşte, purtând de data aceasta titlul *Conte d'abondance*, întrcându-mă lot 1 impui dacă nu mă voi găsi în faţa unei simple traduceri a celui dintâi. Ceea ce s-a produs a fost însă tocmai contrariul şi, fără voia mea, poemul francez s-a orientat de la sine într-o direcţie cu totul deosebită". s Rilke a întocmit de altfel un întreg volum de poeme scrise direct în limba franceză, arătând adeseori constrângerea interioară căreia i s-a supus folosind o altă limbă decât limba sa maternă. Unitatea concepţiei cu expresia, una din formele cele mai caracteristice pe care şi-o asumă puterea expresivă în artist, nu poate fi ilustrată mai bine ca în exemplul pe care ni-l oferă Rilke.

Nesfârşită este sensibilitatea artistului pentru expresie, delicateţea cu care resimte nuanţele ei cele mai fine şi împotrivirea pe care o încearcă faţă de tot ce o jigneşte. Tipică este din acest punct de vedere o scenă pe care ne-o povesteşte Zola şi în care actorul principal este Flaubert. „Turghenicff, care avea prietenie şi admiraţie pentru Merimec, voi... ca Flaubert să-i explice de ce găsea că autorul *Colombei* scrie rău. Flaubert citi deci o pagină, oprindu-se la fiecare linie, blamând pe *qui* şi pe *que*, revoltându-se contra expresiilor gata făcute, ca *prendre les armes* şi *prodiguer des baisers*. Cacofonia anumitor întâlniri de silabe, uscăciunea sfârşiturilor de fraze, punctuaţia ilogică, totul fu pomenit pe rând". 9 Interesant este faptul că Turghenieff, care nu putea avea aceeaşi sensibilitate pentru limba franceză, şi Zola, care era mai

puţin artist, nu i-au dat dreptate lui Flaubert. Grija pe care de altfel acesta din urmă o purta detaliilor celor mai mărunte ale expresiei este renumită. Corespondenţa sa este plină de evocări ale acelor nopţi de intensă fervoare scriitoricească, în timpul cărora citea cu glas tare fraze din romanele sale în preparaţie, pentru a le proba în ritmul şi sonoritatea lor. Iar dintr-o amintire a lui Gautier, povestită fraţilor Goncourt, ştim că pe când redacta *Madame Bovary*, Flaubert a declarat odată că lucrarea este aproape gata, deoarece ştie cum trebuie să cadă toate finalele frazelor pe care urmează să le compună”. În acelaşi fel, analizând psihologia de scriitor a lui Stéphane Mallarmé, criticul A. Thibaudet scrie: „Cuvântul, pentru el, îmbracă o existenţă prezentă şi aproape halucinatorie”... Mallarmé concepe esenţialul poeziei ca faptul care constă în a înlătura orice cunoştinţă, în afară de „pietatea pentru cele douăzeci şi patru de litere ale alfabetului, aşa cum ele s-au fixat, prin miracolul infinităţii, într-o anumită limbă”. Nu numai fiecare cuvânt, dar fiecare literă era asocială pentru Mallarmé cu anumite valori afective, după cum dovedesc notaţiile pe care poetul le face în *Les mots anglais*, o mică scriere puţin cunoscută, citată de Thibaudet.

Trebuie adăugat, în fine, că puterea expresivă a artistului nu este o simplă facultate în serviciul fantaziei sale creatoare, dar în acelaşi timp o forţă capabilă s-o fructifice pe aceasta din urmă. Propriile cunoştinţe în arta cântecului pe care le stăpâneau un Mozart sau Rossini au fost pline de influenţe asupra chipului în care ei se pricepeau a conduce vocile în operele lor. L. Arreat, care aminteşte acest exemplu, poate apoi adăuga şi pe acela al lui Liszt, ale cărui compoziţii au fost redevabile într-un mare grad neîntrecutei sale abilităţi tehnice.12 Cât despre poeţi, ingenioasa analiză a lui Ch. Renouvier a arătat odată cum marele dar verbal al lui V. Hugo, puterea sa de a-şi reprezenta cuvinte, asociată cu nenumăratele sugestii

legate de acestea, sunt răspunzătoare de caracterul digresiv şi enumerativ al liricii lui.13 Tocmai faptul, subliniat mai înainte, că imaginile împerecheate, date în psihologia artistului, sunt adânc solidare explică faptul evidenţiat adeseori că puterea expresivă decurge nu numai din intuitivitatea şi fantazia mai vie a artistului, dar şi din împrejurarea că aceste însuşiri sporesc prin însăşi acţiunea de a le manifesta şi comunica. Vechea înţelepciune estetică a lui Boileau afirma că „ceea ce este bine conceput poate fi enunţat cu claritate11. Cu aceeaşi dreptate se poate însă adăuga că „ceea ce este mai bine enunţat devine mai limpede şi pentru spirit11. Ca în toate domeniile vieţii, tot astfel şi în psihologia artistului, raportul dintre cauze şi efecte reprezintă o ordine reversibilă, în care consecinţele se pot întoarce asupra pricinilor, pentru a le întări şi activa.

c) GENIU ŞI TALENT

Însuşirile sufleteşti care, în acţiunea lor solidară şi reciprocă, alcătuiesc structura artistică, înfăţişând potenţarea unor facultăţi psihologice comune, se pune întrebarea dacă nu cumva ele se diferenţiază după însuşi gradul intensităţii lor. Ideea după care geniul artistic ar fi un caz aparte al psihologiei, un ansamblu de calităţi de la care restul oamenilor ar fi excluşi, ni s-a dovedit cu neputinţă de susţinut. Nu este niciuna din trăsăturile care compun portretul artistului a cărei anticipare să n-o aflăm printre energiile şi l'uncţiu nile psihologiei generale. Intuitivitatea artistului şi afectivitatea sa, fantazia creatoare şi puterea sa expresivă se regăsesc într-un grad mai mic printre posibilităţile exemplarului comun al umanităţii. Dar dacă aceleaşi însuşiri pot apărea şi cu o intensitate redusă şi cu una foarte mare, nu cumva între aceste extreme se poate intercala cazul intermediar al intensităţii lor potrivite? Experienţa artistică ne face să simţim lămurit că nu toţi artiştii se găsesc la acelaşi nivel.

„Dacă cultura noastră ne îngăduie să simţim cu justeţe, scrie odată J. Segond, putem să ne dăm seama cât este de inferior geniul lui Musset faţă de acela al unui Hugo sau Lamartine. Oricât de mare ar fi admirabilul Sofocle, el este totuşi mai puţin admirabil şi genial ca sublimul Eschil. Putem oare aşeza pe Schubert în rangul suveran care este egalul unui Beethoven? Putem face oare din Fragonard egalul unui Watteau? Rude este oare… deopotrivă cu Rodin sau Bourdelle?” După părerea lui Segond, unii din aceşti artişti sunt *genii*, pe când ceilalţi, simple *talente*. Între geniu şi talent nu există însă un abis. Geniul n-ar fi decât exaltarea unor însuşiri care, chiar în cazul talentului, ar înfăţişa sporirea mai redusă a unor funcţiuni obişnuite. „Ce este în definitiv talentul… se întreabă Segond, dacă nu o medie mobilă între înălţimea inaccesibilă a geniului şi puterea care se ascunde în oricare din noi, dar care este prea slabă pentru o creaţie adevărată”. 1

Simpla gradualitate nu mi se pare însă a explica toate deosebirile dintre talent şi geniu. Evident, geniul reprezentând cazul excesiv al unor însuşiri curente, talentul nu se poate găsi decât pe linia acestei creşteri. Dar stabilirea simplei diferenţieri graduale între geniu şi omul comun şi-a istovit interesul din momentul în care am putut lichida părerea că geniul ar putea fi o excepţie monstruoasă în umanitate. Din clipa în care am anexat problema artistului psihologiei generale obţinând dovada că pentru studiul lui valorează categoriile şi metodele ştiinţei sufletului, putem încerca să diferenţiem domeniul psihologic al creatorului de artă şi după alte criterii decât ale gradualităţii. Ceea ce putem aştepta de la o astfel de încercare este nu numai o deosebire mai bună între geniu şi talent, dar şi o conturare mai precisă a întregului domeniu. Şi încercarea trebuie făcută cu atât mai multe cuvinte cu cât în faţa unei realităţi calitative cum este psihologia artistului, singurul criteriu cantitativ rămâne

insuficient. Nu vom şti niciodată pe deplin ce este artistul, câtă vreme nu-l vom înţelege decât ca pe o potenţare a omului comun. Vederea aceasta, justă şi suficientă câtă vreme trebuia să legitimăm studiul lui cu mijloacele psihologiei, urmează acum a fi completată.

Fără a folosi deocamdată criterii noi, de natură calitativă, o altă deosebire graduală, provenind din felul intermitent al structurii artistice, se cuvine a fi pusă în lumină. Am arătat, în adevăr, că artistul nu este deopotrivă cu sine în toate momentele vieţii sale. Alături de clipele sale creatoare, câte altele opace şi banale în care artistul nu depăşeşte nivelul psihologic comun! Nu în toate împrejurările, intuitivitatea şi fantazia artistului, adâncimea sa psihică şi puterea sa expresivă ating intensitatea lor posibilă. Dar această intermitenţă a structurii artistice poate fi totuşi mai frecventă sau mai rară. În cazul talentului, funcţiunile artistului se pot suspenda mai îndelung şi se amestecă mai puţin cu substanţa generală a vieţii sale. Geniul rămâne însă artist chiar în momentele mai îndepărtate de exerciţiul propriu-zis al artei lui şi îşi hrăneşte în chip mai amplu lucrarea din materia întregii sale vieţi sufleteşti. Ceea ce ne izbeşte în primul rând când considerăm pe artiştii cărora le putem recunoaşte talent, dar nu geniu, este nu numai alternanţa foarte rapidă în ei a artistului cu omul banal, dar şi uşurinţa cu care pot trece de la o stare la alta, ca o dovadă a slabei aderenţe a creatorului de restul omului. În numeroase ocazii şi cu cea mai mare facilitate, un talent muzical, plastic sau poetic pot înjgheba o producţie agreabilă, după care trezirea omului comun este cu atât mai puternică. Această relativă neatârnare a artistului de omul de rând, în cazul talentului, se resimte în producţia lui, înzestrată cu un ecou mai slab, tară consecinţe pentru el sau pentru noi. Ceea ce nu porneşte din întregimea omului nu angajează nici totalitatea umanităţii în noi.

Operele de talent ne pot atrage, dar nu ne cuceresc. Ne oprim în faţa lor cu partea superficială a conştiinţei noastre, dar nu ne dăruim lor pe de-a întregul şi nu ne lăsăm stăpâniţi de ele până în ultima adâncime.

Altfel se întâmplă cu geniul şi cu operele lui. Deşi structura lui artistică este tot intermitentă, că are tendinţa de a-şi anexa întregul domeniu al conştiinţei. Filistinul apare mai rar alături de artist în cazul lui. Viaţa lui sufletească are un caracter mai permanent creator. Convergenţa momentelor sale sufleteşti în direcţia operei este mai strânsă. De aceea regăsim pe artist chiar în prilejurile şi în clipele când ne-am fi aşteptat mai puţin. Paradoxul geniului apare însă în momentul când trebuie să constatăm că deşi orientarea lui artistică este mai statornică şi mai intensă, facilitatea lui poate îi mai mică decât a talentului. Cazul lui Leonardo da Vinci, care n-a izbutit, într-o viaţă întreagă, să termine o duzină de pânze, este un exemplu ilustrativ pentru această situaţie. Desigur, există şi genii pline de facilitate, bogate în talent, un Raffael, un Tizian, un Rubens, un Mozart, un Hugo. Dar există şi cazul contrar al geniilor lipsite de uşurinţa talentului, un Leonardo, un Corregio, un Kleist. Este ca şi cum, având să poarte o povară mai mare, toate aceste înzestrări geniale se mişcă mai greu. Bogăţia lor îi stânjeneşte, şi întocmai ca marii copaci care, înfigând rădăcini mai adânci în pământ, cresc mai încet, profunzimea din care se înalţă unele creaţii geniale le face să se întocmească mai încet şi mai rar. Dar primind în ele o experienţă mai vastă şi mai bogată, operele geniului trezesc un ecou mai întins şi influenţa lor ne stăpâneşte mai complet.

Este o consecinţă a celor arătate până aci faptul că pe când din operele talentului ne vorbeşte numai un artist, în acelea ale geniului se rosteşte un om. În impresia care se formează în noi din frecventarea personalităţilor geniale

intră numeroşi factori extraestetici. Totdeauna în impresia genialităţii intră ca un element hotărâtor sentimentul unor noi evaluaţii etice şi religioase ale lumii şi vieţii. Din această pricină, numai geniile, nu şi talentele, se găsesc în locurile de conducători spirituali ai umanităţii. Un artist care nu este decât artist nu poate pretinde la acest titlu şi nici la acela de om de geniu. Prin arta sa, dar depăşind prin înrâurirea pe care o exercită simpla impresie estetică, artistul de geniu ştie să-şi asocieze interesele fundamentale ale oamenilor. De aceea în jurul personalităţilor de geniu se grupează nu numai publicul amatorilor de frumos, ci umanitatea suferindă şi luptătoare. Cât de strâmtă trebuie să ne apară deci ideea care, începând de la Kant şi în vremea întregului romantism. recunoaşte în artă singurul domeniu de activitate al geniului, în ştiinţă, spunea Kant, cercetarea, aplicaţia şi metoda pot duce pe oricine, prin mecanismul natural al gândirii, la rezultatele cele mai de seamă; nu însă şi în artă, unde se cere o înzestrare deopotrivă cu energiile creatoare ale naturii. Un savant poate fi format în şcoala altora, nu însă şi un artist. Iar dacă se cuvine a rezerva termenul de geniu numai înzestrărilor înnăscute şi absolut originale, se înţelege de ce poate fi el meritat cu adevărat numai de artist.2 Interesantele observaţii ale lui Kant sunt însă juste mai mult prin ceea ce ele afirmă decât prin ceea ce neagă. Este oare sigur că nu pot exista genii ştiinţifice? Reuşitele cele mai de seamă ale ştiinţei stau oare în posibilităţile oricărei inteligenţe omeneşti? Nu trebuie oare să recunoaştem şi marilor capete ştiinţifice o spontaneitate şi o originalitate care îndreptăţeşte calificarea lor de genii? Nu există apoi genii etice şi religioase? Toţi aceştia, deopotrivă cu marii artişti, pot crea noi valori ale lumii şi vieţii, şi în această facultate a lor stă temeiul impresiei de genialitate cu care le răspundem. Cum putem limita oare întrebuinţarea

calificării de geniu în favoarea exclusivă a artiştilor, când ei o merită pe deplin, numai atunci când păstrează ceva din firea înţelepţilor şi a profeţilor?

Dar poate că geniul nu este altceva decât facultatea de a crea plăsmuiri *vii*? Geniul n-ar fi atunci decât însuşirea care repetă în om şi aminteşte pe Creatorul lumii. Când pe la începutul veacului al XVIII-lea s-a elaborat doctrina modernă a geniului, lucrul s-a făcut cu sprijinul acestor reprezentări religioase. împrejurarea apare limpede în scrierile lui Shaftesbury, unul din primii filosofi ai geniului. „Poetul, scrie Shaftesbury, este un al doilea Creator, un adevărat Prometeu după Jupiter. Întocmai ca acest artist suveran sau ca natura plastică şi universală, el plăsmuieşte un întreg coerent şi proporţionat în el însuşi, cu subordonarea voită a părţilor componente.113 Se înţelege însă că armonia operelor geniale nu este o potrivire mecanică de lucruri care îşi convin: un principiu viu le susţine, un suflet le poartă. Justa adaptare a culorilor în costumul unei femei elegante sau aceea a liniilor şi tonurilor în decorarea unui interior nu sunt încă opere de geniu. Existenţa acestora nu se isprăveşte în simplul plan al senzaţiilor; ele cuprind mai mult şi pătrund mai adânc. Există desigur şi tablouri, melodii sau versuri care nu sunt mai mult decât combinaţii plăcute de culori, sunete sau cuvinte. Sub categoria decorativului intră şi numeroase opere ale pictorilor, compozitorilor sau poeţilor; dar nu acestora le rezervăm atributul de geniale. Rangul suprem al genialităţii îl recunoaştem numai operelor a căror unitate provine din aceea a sufletului original care se manifestă prin ele. Prezenţa unui astfel de suflet leagă între ele aspectele variate şi le constituie într-o adevărată unitate organică. Un suflet original ştie să selecteze şi să impună anumite valori, şi sub influenţa lui înlălişăriuhaotice ale lumii se aleg şi se grupează în unităţi expresive. Cine nu are un

asemenea suflet original, creator de valori, simplele înzestrări de talent, nu pot izbuti altceva decât combinaţii decorative sau pot cel mult imita pe marii originali, purtând glasul lor mai departe. Dar originalitatea se imită cu greutate. Totdeauna vom recunoaşte în vocea artiştilor de a doua mână matităţi ale sunetului, contradicţii ale tonului, coadaptări insuficiente. Unitatea operelor lor se va resimţi în consecinţă.

Aderenţa mai slabă a artistului de restul omului, în cazul talentului, explică apoi educabilitatea acestuia, putinţa lui de a face achiziţii noi şi de a se perfecţiona. Geniul este însă înnăscut şi improgresiv. Lucrarea lui se leagă de temeliile individualităţii, pe când a talentului, de straturi mai superficiale ale conştiinţei, capabile de a fi modificate şi îmbunătăţite. Putem desigur educa deprinderile omului şi funcţiunile lui de relaţie, nu însă individualitatea lui. Un artist poate ajunge să vadă mai bine şi să exprime mai precis sau mai sugestiv, nu însă să devie mai original. Dar cum toate funcţiunile artistului sunt solidare şi cum intuitivitatea şi expresivitatea lui sunt comandate şi orientate de chipul lui mai adânc de a resimţi lumea şi viaţa, acolo unde acesta lipseşte, voinţa intervine pentru a-l înlocui. Operele talentului au astfel un caracter *voit*, pe când acelea ale geniului, unul cu totul natural. În lucrarea talentului devine sensibilă sforţarea, străduinţa de a ţine laolaltă şi de a conduce convergent elementele operei. Aceleaşi efecte se produc pentru geniu în modul cel mai firesc şi cu cea mai mare uşurinţă. Există evident şi genii cu elaboraţia dificilă; chinurile lor sunt deopotrivă cu spasmele naşterii, nu cu ostenelile lucrătorului care are de îndeplinit o muncă grea. Atingem astfel o nouă deosebire între geniu şi talent. Lucrarea voită a talentului se întovărăşeşte într-o mai largă măsură cu conştiinţa; geniul este mai îndatorat inconştientului său. Opera talentului este mai previzibilă, mai logic călăuzită, mai dominată de

funcţiunile raţionale ale conştiinţei; opera geniului este însă mai neaşteptată, mai bogată în surprize, mai iraţională. Talentul ştie mai bine încotro se îndreaptă, geniul poate fi adeseori el însuşi uimit de punctul unde a ajuns. Fără îndoială, factori raţionali şi iraţionali, conştienţi şi inconştienţi se amestecă în creaţia oricărui artist, dar dozajul lor este felurit în cazul talentului sau al geniului. Pentru a înţelege această noua diferenţiere, este însă necesară cunoaşterea procesului creaior, a cărui analiză urmează s-o întreprindem acum.

2. CREAŢIA ARTISTICĂ

Elementele structurii artistice, aşa cum le-am descris în capitolul anterior, nu sunt active tot timpul şi nici în aceeaşi măsură. Există o succesivitate şi o denivelare a însuşirilor artistice în procesul de constituire al unei opere. Pentru ca o operă de artă să ia naştere, este necesară mai întâi o stare de *pregătire*, *în* timpul căreia conştiinţa asimilează şi dezvoltă materialele şi facultăţile cu ajutorul cărora opera se va clădi. Dincolo de această stare, apare clipa fulgerătoare a *inspiraţiei*, sinteză provizorie şi spontană a materialelor pregătirii, pe care conştiinţa o primeşte ca un dar al inconştientului. Rodul inspiraţiei evoluează, dezvoltându-se, transformându-se sau primind grefa unor alte inspiraţii. Este ceea ce cu un cuvânt se numeşte faza de *invenţie*. În fine, concepţia operei trebuie realizată într-un material oarecare, folosind anumite procedee tehnice: *execuţia* încheie, aşadar, procesul. Nevoile analizei ne fac a distinge între aceste felurite etape, făcând din ele momentele succesive şi exclusive unele faţă de altele ale unei aceleiaşi serii. Lucrul este adevărat *grosso modo*; privind însă mai de aproape, vom avea ocazia să recunoaştem împrejurări în care aceste felurite momente se întrepătrund şi se solicită reciproc. Considerându-le deocamdată separat, trebuie adăugat că diversele însuşiri artistice nu sunt interesate

deopotrivă şi în egală măsură în timpul fiecăreia din fazele amintite în parte. Sunt clipe ale procesului creator în care intuitivitatea este mai activă, altele în care adâncimea psihică, fantazia creatoare sau puterea expresivă intră în ritmul unei funcţionări mai intense. Pe de altă parte, nu numai facultăţile proprii şi caracteristice structurii artistice suferă această denivelare în timpul constituirii operei, dar şi funcţiunile generale şi comune ale vieţii sufleteşti. Sunt etape ale creaţiei în care activitatea inconştientă şi iraţională este mai vie şi altele în care lucrează mai intens energiile conştiente şi logice. Pentru a stabili toate aceste diferenţieri este însă nevoie de a studia pe rând fazele creaţiei artistice, începând cu:

a) PREGĂTIREA OPEREI

Niciun artist nu poate spune când începe pregătirea uneia din operele lui. În majoritatea cazurilor, desigur foarte de timpuriu, dacă ţinem seama în ce măsură activitatea artistică este debitoare primelor impresii ale copilăriei. Artistul este omul care se simte mai mult urmărit de copilăria lui. Pe când pentru majoritatea indivizilor copilăria rămâne un domeniu învăluit în umbră şi uitare, artistul revine necontenit către ea, pentru a găsi acolo o bună parte din materialele constitutive ale operei lui. Individul comun este de obicei omul practic, trăind în prezentul în care se desfăşoară interesele lui. Pentru a te întoarce către sfera de amintiri ale copilăriei, este necesară o disponibilitate a atenţiei, o predispoziţie către contemplarea gratuită, care caracterizează îndeobşte pe artist. În al doilea rând, dacă admitem, împreună cu psihanaliza, că opera alcătuieşte corectarea unei realităţi resimţită ca nesatisfăcătoare, unde o poate afla artistul mai bine ca printre reminiscenţele copilăriei, epocă în care dorinţele se împlinesc mai uşor, în care diferenţa de potenţial dintre năzuinţe şi realizare este mai mică. În fine, intuitivitatea copilăriei este superioară, impresiile ci nu se

amestecă şi nu se anulează în pasta prenoţiunilor, aşa cum este în genere cazul pentru adult. Lumea trăieşte în culori mai fragede pentru copil; reacţiile lui sunt mai virginale. Este firesc deci ca artistul să revină către începuturile vieţii sale. Şi, de fapt, numeroşi sunt artiştii, în primul rând artiştii narativi, un Rousseau, un Goethe, un Tolstoi, un Stendhal, care şi-au povestit cu plăcere copilăria. Când n-au făcut-o în numele lor propriu şi sub forma confesiunii, locul pe care l-au dat în operele lor caracterelor de copii, aşa cum este cazul unui Dickens, Daudet, Dostoievski etc., arată cât datoresc şi aceştia primelor lor amintiri. Situaţia poate fi verificată şi pentru unii dintre artiştii plastici. S-a vorbit astfel uneori de infantilismul unor pictori renumiţi. În ce-l priveşte pe Leonardo da Vinci, Freud susţine că întreaga lui operă a

Ibst dominată de anumite impresii ale copilului de altă dată. Un caz limpede de infantilism este acela al lui Van Gogh, al cărui ataşament de fratele său Théo, pentru plăcerea căruia a continuat totdeauna să picteze, menţinea o legătură cordială care îl fericise altă dată, întreaga pictură a lui Van Gogh este o perseverare în sfera copilăriei. Şi după cum observă unul din psihologii care I-au studiat, este semnificativ pentru infantilismul pictorului olandez faptul că el a semnat totdeauna cu numele lui mic, Vincent: o trăsătură care îl apropie de altfel de Leonardo şi de Rembrandt1. Fără a ne opri mai pe larg asupra problemei complexelor „infantile” în creaţia artistică, putem reţine totuşi principiul că pregătirea unei opere nu începe într-un moment precis, ci că foarte adeseori ea se leagă prin rădăcini adânci şi difuze de primii ani ai vieţii.

Să adăugăm îndată că peste amintirile copilăriei se suprapune experienţa vieţii. Sute şi mii de experienţe pe care artistul nu le-a căutat, pe care le-a receptat fără să-şi dea seama imediat ce pot deveni pentru el, se varsă în receptaculul operei. Puterea sa de a simţi, în care fantazia

creatoare a artistului găseşte centrul activ al plăsmuirilor sale, se formează şi se adânceşte în nenumăratele împrejurări ale existenţei. Se poate cita în această privinţă o frumoasă pagină a lui Rainer Maria Rilke, în care ni se dezvăluie ţesătura deasă de evenimente şi de reacţii în faţa lor, din care este făcut un singur vers. „Pentru a scrie un singur vers, notează Rilke, trebuie să fi văzut multe oraşe, oameni şi lucruri, trebuie să cunoşti animalele, să simţi cum zboară păsările şi să ştii ce mişcare fac micile flori când se deschid dimineaţa. Trebuie să-ţi reaminteşti de drumuri în regiuni necunoscute, de întâlniri neaşteptate, de plecări pe care le presimţeai de mult, de acele zile ale copilăriei al căror mister nu s-a luminat încă, de părinţii tăi, pe care i-ai jignit tocmai atunci când îţi aduceau o bucurie rămasă neînţeleasă, de boli ale copilăriei care începeau atât de ciudat, prin transformări atât de profunde şi grave, şi trebuie să-ţi reaminteşti de zile petrecute în camere calme şi închise, de dimineţi la malul mării, de marea însăşi, de multe mări şi de nopţi de călătorie care fremătau intens şi zburau împreună cu toate stelele... ’2 Vastă şi indefinită este substanţa de viaţă din care se distilează o operă de artă, oricât de mărginite ar fi proporţiile ei. Întocmai cum sucul unei fructe sau parfumul unei flori presupun întreaga existenţă minerală şi organică a pământului, un singur vers dintr-o poemă se desprinde din perspectiva întregii vieţi sufleteşti a artistului care I-a laurii.

Dar tocmai împrejurarea că faza de preparaţie a unei opere este difuză şi coincide cu înseşi limitele experienţei artistului arată cât de greşită este metoda care vrea să găsească într-un eveniment anumit originea precisă a fiecăreia dintre operele sale. Se ştie ce aplicaţie a dat în Germania acestei metode istoricul literar Scherer şi şcoala sa, atunci, de pildă, când credeau că a recunoaşte originea unei plăsmuiri aristice cum este Mephisto, în Merck, un

cunoscut al lui Goethe, şi în portretul Margaretei, amintiri din relaţiile poetului cu Friederike Brion. Această metodă s-a bucurat de o largă răspândire, datorită desigur uşurinţei cu care poate fi manevrată. Astăzi încă numeroşi sunt cercetătorii care în faţa unei opere de artă socotesc a avea în primul rând datoria de a găsi evenimentul care a inspirat-o. Desigur, artiştii înşişi nu gândesc la fel, şi unii din ai au găsit prilejul de a protesta împotriva acestei înţelegeri micşorătoare a artei. Astfel, Flaubert, într-o scrisoare adresată prietenei sale Louise Colet: „Mă întrebi, scrie el, dacă cele câteva rânduri pe care ţi le-am trimis au fost scrise pentru tine. Ai vrea să ştii pentru cine, geloaso? Pentru nimeni, ca tot ce-am scris. M-am oprit totdeauna de a pune ceva din mine în operele mele, şi totuşi am pus mult. Totdeauna am încercat să nu reduc arta la satisfacţia unei personalităţi izolate. Am scris pagini pline de afecţiune şi pagini fierbinţi fără nicio înflăcărare a sângelui. Am închipuit, mi-am reamintit şi am combinat. Rândurile pe care le-ai citit nu corespund nici unei amintiri”. 3 Nu numai că foarte deseori creaţia se produce în desăvârşită independenţă de împrejurările precise ale vieţii artiştilor, capabile a fi identificate în biografia lor, fie acestea evenimente pe care le-au trăit, oameni cu care soarta lor s-a încrucişat sau medii în care s-au dezvoltat, dar uneori opera lor păstrează tocmai semnul opoziţiei faţă de acestea. Reacţia antagonistă a unora dintre artişti faţă de mediul lor este un fapt pe care îl putem deseori constata. Cuprinsul vieţii reapare astfel în operă cu semnul schimbat, şi aceasta din urmă, în loc de a fi oglindirea celei dintâi, este reconstrucţia ei răsturnată, într-un plan izolat şi opus. În acest sens a putut arăta odată un biograf al lui Stendhal cum întregul fel de a simţi al autorului lui *Le rouge et noir* s-a format nu sub influenţa modelelor care i-au străjuit copilăria şi tinereţea, ci din împotrivirea sistematică faţă de ele. „Primejdia educaţiei fericite, ni se

spune, este că copilul primeşte fără control opiniile şi deprinderile mediului său. Printr-un efect simetric, copilăriile contrariate dezvoltă o nevoie de universală contradicţie. Ceea ce Stendhal numeşte «espagnolismul» său n-a fost decât această reacţie brutală a unei personalităţi fortificate, prin singurătate şi constrângere, împotriva ideilor mediului familial. În orice materie şi în toate privinţele, Stendhal lua orbeşte o poziţie contrarie faţă de Cherubin Beyle şi de mătuşa Sophie; el se aşeza cu ştiinţă la antipozii felului lor de a gândi şi de a se purta”. 4 Metoda explicaţiei biografice a artei se izbeşte astfel de mari greutăţi, întrucât artiştii s-au complăcut uneori a se face independenţi de împrejurările concrete ale vieţii lor, iar în alte rânduri le-au dominat dintr-o poziţie antagonistă. Toate acestea nu înseamnă însă că artiştii despre care vorbim n-au folosit nimic din experienţele lor, că opera clădită de ei n-a trecut printr-o fază de preparaţie, ci numai că punerea acesteia în legătură cu anumite evenimente precise ale biografiei se izbeşte de mari greutăţi. Chiar atunci când artiştii înşişi declară a datora unele din inspiraţiile lor anumitor împrejurări bine conturate, de pildă atunci când Wagner atribuie ideea unora din episoadele *Vasului fantomă* călătoriei sale aventuroase în apropierea coastelor Norvegiei5, putem spune că circumstanţa concretă n-a lucrat decât ca o străpungere de istm, pe urma căreia s-au revărsat apele până atunci izolate ale oceanului interior. Pregătirea operei începuse mult înaintea clipei. În care s-a desenat mai întâi figura ei viitoare, şi schema provizorie întrezărită atunci a început să primească materiale sau să folosească aptitudini, strânse şi dezvoltate într-un lung trecut. Căci nu încape îndoială că ceea ce artistul adună în faza de preparaţie sunt deopotrivă materiale şi energii. Care sunt aceste materiale şi energii?

Desigur, multe din facultăţile care compun structura

artistică sunt susceptibile până la un punct a se dezvolta. Nu spunem despre aţâţi artişti, mai cu seamă despre acei din categoria talentului, că viaţa i-a adâncit, că limpezimea viziunii lor şi puterea lor de a se exprima au crescut cu timpul? Nu trebuie oare să constatăm un progres al înzestrării atunci când studiem pe Alecsandri, între cele dintâi versuri pe care le-a scris şi *Pastelurile* sale, rod al maturităţii? Am arătat că în mod general geniul este mai improgresiv decât talentul şi că iraţionalul creaţiei sale este atât de mare, încât lucrarea lui rămâne independentă de acumulările experienţei. Talentul este în schimb susceptibil de perfecţionare. Şi totuşi, nu toţi factorii şiruclurii anis tice sunt capabili a se dezvolta în aceeaşi măsură. Energia reacţiei sentimentale, puterea de a călăuzi afectul în adâncime, deopotrivă cu ingeniozitatea fantaziei, sunt daruri fixate în organizaţia noastră, şi ca atare improgresive ca şi aceasta. Nimeni nu poate dobândi o facultate mai bogată a răsunetului afectiv şi o fantazie mai vie decât acelea pe care natura i le-a dăruit din primul moment. Nimeni nu le poate câştiga în proporţii cât de reduse, dacă „natura” i le-a refuzat cu totul. Dimpotrivă, intuitivitatea şi puterea expresivă pot creşte şi se pot perfecţiona. Metodele observaţiei pot folosi şi intuitivităţii. Cine străbate jurnalul intim al lui Jules Renard are adeseori impresia că artistul se aplică la lucrarea de încercare şi creştere a puterii intuitive care vor obţine mai târziu notaţiile din *Histoire naturelle*. De asemeni, studiul artiştilor mai vechi poate educa puterea expresivă. Se cunoaşte astfel cazul unor poeţi izbutind să se exprime desăvârşit într-o altă limbă decât aceea a naşterii lor, de pildă a unui Jean Moreas (Papadiamantopulos), reuşind să-şi anexeze cu măiestrie instrumentul limbii franceze printr-o lungă şi zeloasă frecventare a poeţilor mai vechi. Această perfecţionare a energiilor creaţiei se obţine uneori în şirul operelor aceluiaşi artist. Opere mai vechi pot apărea astfel

ca pregătirea altora mai noi. Alteori, opere simultane, dar nedesăvârşite, par a fi îndeplinit aceeaşi funcţiune. Pentru a maturiza puterile care aveau să slujească marii realizări a lui Faust, vedem astfel pe tânărul Goethe încercându-se în poeme dramatice şi filosofice mai mici, ca *Prometheus*, *Satyros*, *Mahomet* etc., rămase neterminate: lucrări de antrenament, din care se va desprinde elanul operei definitive.

Am spus că pregătirea n-are numai rolul de a educa puterile creaţiei, dar şi pe acela de a strânge un material. Care sunt categoriile acestui material? Fr. Gundolf a încercat odată o clasificare a materialelor pregătirii, distingând între *experienţele originare* şi *experienţele culturale* (*Urerlebnisse* şi *Bilclungserlebnisse*) *b*. Cu aplicare la Goethe, experienţe originare sunt acelea religioase, titanice sau erotice, în timp ce experienţe culturale sunt acelea ale istoriei germane, ale descoperirii lui Shakespeare sau ale antichităţii clasice, ale călătoriei în Italia sau acelea câştigate în lectura vechilor poeţi orientali etc. Am spune că pe când experienţele originare sunt izbucnite din propria spontaneitate a artistului, cele culturale sunt obţinute prin mediaţiunea unei sfere de cultură. Evident, distincţia dintre cele două feluri de experienţe interne, integrabile pentru noi în noţiunea largă a pregătirii materiale, nu este radicală. Ele se asociază şi se întrepătrund tot timpul. Astfel, pentru Gundolf, numai creaţiile *lirice* ale lui Goethe conţin experienţele sale originare reprezentate în materia eului său, în timp ce operele sale *simbolice* manifestă aceleaşi experienţe originare într-o lume de forme absorbită pe calea culturii, iar cele *alegorice* îmbracă experienţe derivate, de a doua mână, în haina unor plăsmuiri culese tot din cultură. *Faust* este astfel o operă simbolică, deoarece sub lumea lui de forme obiective, împrumutate legendei, simţim pulsaţiile intime ale vieţii poetului, propria sa luptă de a cuceri

înţelesul vieţii. Adânca întrepătrundere simbolică a culturii cu experienţa este imposibilă în cazul alegoriei, unde experienţele, provenind ele însele dintr-o sferă exterioară, n-au aceeaşi virtute de a asimila formele obiective ale naturii, legendei sau istoriei. Legătura dintre unele şi altele rămâne astfel în cazul alegoriei mai slabă şi mai exterioară. Oricare ar fi însă mecanismul creaţiei în aceste ocazii, distinse cu subtilitate de Gundolf, ceea ce ne interesează să reţinem este cum pregătirea operei se alimentează din îndoitul izvor al trăirilor proprii şi al culturii şi cum de cele mai multe ori ambele izvoare îşi amestecă apele lor. Fireşte, sunt artişti la care precumpăneşte originalul, alţii la care domină cultura. Artişti mişcaţi de demonia unor puteri necultivate şi alţii lustruiţi de şcoală, de studii şi de exemple. Comparaţi pe Rimbaud cu Leconte de Lisle! Comparaţi pietatea naivă a unui Ducio cu arta savantă a unui Raffael, pictor al umanismului, cum a fost numit odată7. Este cu neputinţă să nu vedem în sfera căror experienţe s-a petrecut pregătirea unuia sau a celuilalt.

Pregătirea despre care a fost vorba până acum este *inexpresă*, întrucât adună materiale şi ascute facultăţi mai înainte ca viziunea unei opere să se fi format în spiritul artistului. Există însă şi o pregătire *expresă*, care începe a se desfăşură după momentul inspiraţiei. Există o strângere a materialelor şi o exercitare a puterilor care vin să alimenteze sau să sprijine figura unei opere întrezărite. O astfel de pregătire expresă este aceea a lui Zola cercetând viaţa minierilor în vederea romanului *Germinal*, a lui Flaubert studiind istoria Cartaginei, pe când proiecta vasta frescă din *Salammbô*, şi a atâtor pictori încercând separat detalii dintr-o compoziţie mai largă. În aceeaşi clasă intră lucrarea virtuosului care prepară un concert sau a actorului care repetă o scenă. Avem de a face în toate aceste împrejurări cu o acţiune dirijată şi coordonată cu o

concepţie stabilită în liniile ei largi. Pregătirea expresă nu mai este deci etapa cu care începe procesul creaţiei. Ea se conexează mai degrabă cu momentul execuţiei şi alcătuieşte un prim exemplu despre felul în care feluritele faze ale creaţiei se întrepătrund.

b) INSPIRAŢIA

„Entuziasmul nu este starea de suflet a unui scriitor”, a spus odată Valéry.1 Şi pentru că entuziasmul este una din însuşirile care disting inspiraţia, numeroşi sunt aceia care, autorizându-se de la cuvântul lui Valéry, tăgăduiesc inspiraţiei orice rol în procesul creator. Mărturiile artiştilor ne îndreptăţesc însă a ne comporta critic faţă de această părere. Există fără îndoială în desfăşurarea de stări sufleteşti care conduce în cele din urmă la realizarea operei un moment exploziv în care se desenează liniile generale ale operei viitoare. Figura întrezărită se poate modifica cu timpul, şi uneori în asemenea măsură, încât opera terminată să nu mai semene aproape de loc cu schiţa întrezărită în primul moment. Nu este însă mai puţin adevărat că acest prim moment al exploziei pune în mişcare procesul şi că fără el lucrarea de organizare a operei n-ar începe niciodată.

Apropierea momentului exploziv este resimţită de artist ca o vagă stare de disponibilitate, de cercetare fără obiect, de nevoie de a crea neorientată încă asupra unei ţinte. Artiştii au notat-o uneori. „Cineva m-a făcut să observ cu drept cuvânt, scrie Tolstoi, că fac o mare greşeală nefolosind timpul liber pentru a scrie. De mult nu-mi mai amintesc a fi resimţit o astfel de dorinţă de a scrie, tot atât de puternică, plină de încredere şi sigură de sine. N-am încă niciun subiect sau, mai bine zis, n-am niciunul care să mă ispitească în chip deosebit: dar chiar dacă ar fi să mă înşel, cred că aş putea trata pe oricare”. 2 Valéry a resimţit odată acelaşi moment, conexat cu o stare muzicală: „*Cloches, cloches de Gene… je demeure,*

l'oeilfixe sur la cloche qui a cent metres d'ici ţinte, detourne et la main arretee qui front la plume prete – a quoi? Le vide. Et seuls l „mtention, le besoin.

I instinct, *le fantome d'écrire. Écrire quoi? Le mur rappelle a ses losanges le regard.* „3 Este ca un fel de curăţire a câmpului conştiinţei, făcut apt de a primi sămânţa operei. Pe măsură ce aceasta se apropie, adusă de valul vieţii inconştiente, o mare nelinişte pune stăpânire pe artist. Grillparzer a povestit odată noaptea de febră care a precedat plăsmuirea uneia din operele sale. Trezit cu senzaţia că se găseşte în pragul unei boli grele, poetul a aşternut în câteva minute subiectul tragediei *Die Ahnfraia*.

În sfârşit, explozia se produce. Dar artistul n-are impresia că ceea ce se organizează în spiritul său este rezultatul unei lucrări active, ci un produs impus de forţe exterioare conştiinţei sale. Au fost artişti care au izbutit să surprindă momentul precis al acestei revărsări a inconştientului în conştiinţă. Foarte instinctivă este din acest punct de vedere pagina în care Richard Wagner a descris felul în care i-a apărut motivul preludiului la *Aurul Rinului*. „Înapoindu-mă în cursul după-amiezii acasă, istoriseşte Wagner, m-am întins pe o canapea tare, aşteptând somnul dorit. Dar somnul nu veni şi simţii numai cum alunec într-o somnolenţă, în timpul căreia mi se păru că mă cufund într-un repede curent de apă. Murmurul acestei ape luă curând un caracter muzical: era acordul în mi bemol major, răsunând şi plutind în arpegii neîntrerupte. Mai târziu aceste ai pegii se schimbară în figuri mai accelerate, dar acordul în mi bemol major nu se modifică şi persistenţa lui părea că dă o semnificaţie profundă elementului lichid în care mă cufundasem. Deodată, avui senzaţia că undele mă acoperă în cascadă şi, înspăimântat, mă trezii. Îmi dădui imediat seama că îmi apăruse motivul preludiului din *Aurul Rinului* aşa cum îl purtam în mine, fără să fi izbutit a-i da până atunci o

formă”. 5 Este una din cele mai izbutite descrieri ale fenomenului inspiraţiei, surprinsă în însuşi momentul irupţiei ei. Documentele relative la această etapă a creaţiei, pe care le putem spicui în literatura autobiografiilor şi a confesiunilor, sunt, fireşte, mai numeroase, dar toate se referă mai degrabă la stările cu care inspiraţia se însoţeşte, nu atât la procesul însuşi, aşa cum i-a apărut lui Wagner prin norocul unei clipe unice, dar şi printr-un remarcabil dar de a se observa pe sine.

Printre stările conexate cu inspiraţia putem distinge sentimentul *spontaneităţii*, al *necesităţii* şi *frenezia afectivă*, adică tocmai entuziasmul pe care am văzut că Valéry îl tăgăduia adevăraţilor artişli. Inspiraţia este mai întâi o stare de spontaneitate. Evident, artistul o poate căuta, şi uneori ea apare de fapt după ce creatorul a dat atenţiei sale o anumită direcţie. Chiar în cazul preludiului la *Aurul Rinului*, motivul nu i-a apărut lui Wagner decât într-un moment când preocuparea sa era mai stăruitoare. Inspiraţia este în aceste împrejurări soluţia unei probleme, slăbirea unei tensiuni. Dar chiar atunci când inspiraţia este precedată de o fază de pregătire conştientă, explozia ei se însoţeşte cu sentimentul spontaneităţii, deoarece între cele două stări nu există o legătură directă şi nemijlocită. Când un matematician ajunge la soluţia unei probleme prin străbaterea tuturor etapelor unui raţionament, el n-are nici impresia unei inspiraţii şi nici nu trăieşte sentimentul spontaneităţii, pentru că din lanţul ideaţiei sale nu lipseşte niciun inel. În cazul artistului inspirat lipsesc însă multe inele între lucrarea conştientă anticipatoare şi rezultatul ei tardiv şi neaşteptat, încât ceea ce apare în cele din urmă nu este resimţit ca fructul unei hărnicii mai vechi, ci ca darul spontaneităţii sale. Să adăugăm că situaţia se poate repeta şi pentru unii matematicieni, ca şi pentru toţi oamenii de ştiinţă obsedaţi de vreo problemă a specialităţii lor. În toate aceste cazuri suntem îndreptăţiţi să spunem că

numai începutul şi sfârşitul procesului figurează în conştiinţă, în timp ce desfăşurarea lui medie aparţine travaliului inconştient.

Sentimentul spontaneităţii apare totdeauna împreună cu acela al necesităţii. Rolul inspiraţiei se iveşte ca din nimic, dar cu o forţă căreia artistul nu i se poate sustrage. „Poeziile mele, istorisea Goethe lui Eckermann, năvăleau subit asupra mea şi cereau a fi făcute fără întârziere, încât mă simţeam obligat să le scriu în aceeaşi clipă”. 6 Unde lipseşte sentimentul necesităţii inspiraţia nu este autentică, şi valoarea operei, dubioasă. Este ceea ce afirmă Rilke, sfătuind pe un tânăr discipol: „O operă de artă este bună când apare cu necesitate. În acest fel al originii sale stă judecata ei”. 7 în fine, aurora unei opere în momentul inspiraţiei se produce uneori cu o efuzie de sentimente puternice, a căror descriere, împreună cu celelalte caracteristici ale inspiraţiei a fiâcut-o odată Fr. Nietzsche, într-o pagină devenită clasică şi pe care ne cerem voie a o transcrie în întregime: „Avut-a cineva, la acest sfârşit al veacului al XIX-lea, noţiunea clară despre ceea ce poeţii, în marile epoci ale umanităţii, numeau *inspiraţie*? Dacă nimeni n-o cunoaşte, vă voi explica-o eu. Cine păstrează în sine cea mai mică parcelă de superstiţie nu se va putea apăra împotriva ideii că în aceste clipe nu este decât incarnaţia, purtătorul de voce şi mediul unor puteri superioare. Cuvântul: revelaţie, luat în sensul că deodată «ceva» se revelează vederii sau auzului nostru, cu o nespusă preciziune, cu o inefabilă delicateţe, «ceva» care ne zguduie şi ne răscoleşte până în adâncul fiinţei noastre – acest cuvânt este expresia realităţii exacte. Asculţi şi nu cauţi; iei, fără să te întrebi cine dă. Asemeni unui fulger, gândirea izbucneşte deodată, cu o necesitate absolută, fără şovăire sau căutare. Niciodată n-a trebuit să alerg. Este o încântare, în timpul căreia sufletul nostru cuprins de o nemăsurată tensiune se uşurează uneori printr-un

torent de lacrămi, o încântare care ne grăbeşte sau încetinează paşii fără să vrem; este un extaz care ne răpeşte nouă înşine, lăsându-ne percepţia lămurită a mii de fiori delicaţi, care ne fac să vibrăm în întregime, până în vârful picioarelor. Este o plenitudine de fericire, în care extrema suferinţă şi groază nu mai sunt resimţite ca un contrast, ci ca părţi integrante şi indispensabile, ca o nuanţă necesară în sânul acestui ocean de lumină.1*8 Poate nimeni n-a descris cu atâta forţă frenezia afectivă a inspiraţiei, desigur pentru motivul că nimeni nu a încercat-o mai puternic ca Nietzsche, în acele momente de supremă încordare când aşternea paginile din *Ecce homo*. Cazul este însă mai des, şi scrisorile lui Flaubert conţin de câteva ori mărturia lacrimilor pe care le-a vărsat în timpul ucigătorului său lucru de noapte. Lacrimi ale unei mari surexcitări, lacrimi ale istovirii, dar şi lacrimi ale fericirii în plenitudine, ale împlinirii unui destin omenesc. Multe, nenumărat de multe elemente ale sufletului nostru, nenumărate imagini, amintiri, judecăţi şi tendinţe, care până atunci existau răzleţe, găsesc în clipa inspiraţiei drumurile convergente ale adaptării lor reciproce, ale unificării lor într-o sinteză atotcuprinzătoare. Din haosul sufletului se desprinde cosmosul operei, şi frenezia afectivă, jubilarea inspiraţiei este salutul cu care artistul răspunde răsăririi acestei lumi de frumuseţe.

Dintre toate facultăţile care compun structura artistică, cele mai active în timpul inspiraţiei sunt răscolirea afectivă şi fantazia creatoare. În focul inspiraţiei, sub presiunea unei mari descărcări sentimentale, se căleşte unitatea viitoare a operei. Intuiţiile de detaliu şi perfecţiunea expresiei au de câştigat din munca artistică ulterioară. Lucrarea plăsmuitoare a fanteziei poate fi gata din primul moment.

Poate fi, deşi nu este gata totdeauna. Dezvoltările de mai lâi/în ne vor arăta în ce măsură lucrul artistic modifică

viziunea globală a inspiraţiei, altoind-o uneori cu inspiraţii noi sau deviind-o prin opera conştientă a execuţiei. Sunt chiar artişti care socotesc că în procesul creaţiei contribuţia execuţiei este şi trebuie să fie mai mare decât a inspiraţiei. Am văzut că Paul Valéry face parte dintre aceştia.9 Dar dacă există inspiraţii temperate de execuţie, există cazul contrar al unor execuţii împlinite sub stăpânirea neîntreruptă a unei exaltări inspirate. Aşa mărturiseşte Goethe a fi compus pe *Werther* al său, în timp de patru săptămâni, fără vreo schemă a întregului, fără schiţarea prealabilă a vreunei părţi, aproape inconştient, „într-o stare asemănătoare cu a somnambulului10. Compunerea lui *Werther* este deci un exemplu de inspiraţie coextensivă cu execuţia şi încă o împrejurare care trebuie să ne facă prudenţi în delimitarea prea strictă a etapelor creaţiei.

c) INVENŢIA

Inspiraţia oferă germenele operei; invenţia îl dezvoltă. Ceea ce apare în clipa revelatoare a inspiraţiei este de cele mai multe ori o schemă cu totul vagă, un contur imprecis, alteori o simplă impresie dintr-un alt domeniu al sensibilităţii decât acela din care urmează să fie culese principalele elemente de realizare a operei. Aşa mărturisea odată Flaubert fraţilor Goncourt, că ceea ce a voit să realizeze în *Salammbô* a fost ceva de culoarea purpurei, după cum impresia de la care a pornit în compunerea *Doamnei Bovary* a fost tonalitatea de mucegai a faunei din pivniţe1. În acelaşi fel se destăinuieşte Schiller că o „stare de suflet muzicală” anticipează pentru el creaţia unei poezii.2 Alteori, viziunea iniţială este mai consistentă, dar încă destul de săracă pentru ca opera viitoare să găsească în ea întreaga substanţă de care are nevoie. Şi după cum embrionul creşte primind în el o parte din substanţa organismului care îl poartă, tot astfel s-ar părea că sămânţa inspiraţiei se dezvoltă, anexând şi

subordonând unităţii ei alte elemente din spiritul artistului.

De fapt, comparaţia se potriveşte numai pentru acel tip de invenţie pe care Th. Ribot I-a caracterizat ca pe o procedare *de la unitate la detal*ii, iar Fr. Paulhan, ca pe *dezvoltarea prin* evoluţie4. Dezvoltarea prin evoluţie, ne spune însă Paulhan, poate fi spontană sau reflexivă. Creşterea operei poate fi un proces natural în sufletul artistului, străin de deliberările voinţei sale, sau poate fi condusă de artist prin exerciţiul funcţiunilor lui logice. Un exemplu de dezvoltare prin evoluţie spontană este acela al lui Mozart, descriind felul în care crea operele sale. „Îndată ce deţin o arie, scrie Mozart, o alta vine să i se adauge, potrivit cu nevoile compoziţiei totale, ale contrapunctului şi instrumentării, încât toate bucăţile sfârşesc prin a forma pasta... Opera creşte, o extind necontenit şi o fac din ce în ce mai distinctă, astfel încât compoziţia, oricât ar fi de lungă, ajunge să se completeze în mintea mea”. Sunt însă cazuri în care dezvoltarea evolutivă este călăuzită de raţionamentul artistului. Astfel de cazuri au descris dr. Tolousc în observaţiile sale asupra lui Zola, apoi Binet şi Passy relativ la modalităţile de compoziţie ale dramaturgului Sardou. Iată în ce mod a fost realizată, după aceştia, drama *Patrie*: Sardou „porneşte de la o situaţie principală pe care o postulează şi o formulează înainte de a începe să scrie. Este ceea ce s-a întâmplat cu *Patrie*... Sardou s-a întrebat care este cel mai mare sacrificiu pe care îl poate face un patriot pentru ţara sa, şi la această întrebare a găsit răspunsul următor: supremul sacrificiu patriotic este al omului care, rănit în onoarea sa conjugală, renunţă la răzbunare şi iartă, înţelegând că amantul femeii sale este indispensabil ţării. Pornind de la acest postulat, Sardou a dedus toate consecinţele situaţiei: a căutat evenimentele care trebuiau să se petreacă înainte şi după scena capitală. A închipuit mai întâi o conspiraţie urzită pentru liberarea ţării de sub opresorii săi şi a făcut

din cei doi rivali doi conspiratori. S-a întrebat apoi în ce ţară şi în ce epocă să situeze acţiunea pentru a o valorifica mai bine, şi după mai multe ezitări, în timpul cărora a plimbat-o de la Veneţia în Spania, a ales în fine Flandrele în momentul dominaţiei spaniole… Apoi, pentru a face pe femeie mai vinovată şi mai odioasă, i-a dat şi rolul de delatoare: că este aceea care denunţă conspiraţia. După cum vedem, Sardou a procedat prin raţionamente succesive, pentru a extrage toate consecinţele posibile ale situaţiei care i-a servit ca punct de plecare”. 5 Analiza mi se pare totuşi incompletă, căci nu ni se spune pentru care motive dramaturgul s-a oprit tocmai în faţa temei sacrificiului patriotic. „Ideea” aceasta n-a lost oare impusă prin revelaţie inspirativă? Este drept că exista şi alţi artişti care au vrut să înfăţişeze procesul creator ca o simplă înşiruire de raţionamente. Aşa susţinea cel puţin Ed. Poe în celebra analiză pe care a consacrat-o poemei sale *Corbul*. „Îmi propun a demonstra în chip limpede, serie Poe, că niciunul din detaliile acestei compoziţii nu se poate explica prin hazard sau intuiţie şi că opera s-a dezvoltat treptat, până la termenul ci final, cu precizia şi rigoarea logică a unei probleme matematice. Supunându-se acestei discipline raţionale, Poe arată cum a ales un efect, cum a stabilit dimensiunile poemei, cum în mod deliberaţiv s-a hotărât pentru efectul sugestiv al refrenului, cum a combinat mijloacele lui prozodice, cum a hotărât cadrul poemei etc. Orice am crede despre sinceritatea analizei lui Poe, ca nu înfăţişează însă exemplul unei invenţii evolutive, aşa cum socoteşte Paulhan, pentru că din momentele ei lipseşte tocmai viziunea iniţială şi globală. Am spune că Poe ne prezintă un proces creator trunchiat, redus la singura fază a execuţiei raţionale.

Alături de invenţia procedând de la unitate la detalii, Ribot distinge şi drumul invers, de la *detalii la unitate*. Din viziuni fragmentare, din intuiţii izolate se întregeşte cu

timpul o unitate anumită. Expunerea lui Ribot, foarte sumară în acest punct, nu găseşte niciun exemplu pentru a ilustra noul tip de invenţie. El poate fi însă bine studiat în metoda inventivă a lui Maurice Barrès, despre care fraţii Tharaud ne dau următoarele interesante detalii: Barrès „nu credea în opera de artă care izbucneşte înarmată din creierul lui Jupiter, cu lance şi cască. Primul lui contact cu subiectul era deconcertant prin umilitatea sa. N-avea înaintea ochilor nici vreun început, nici vreun mijloc, nici vreun sfârşit. Avea numai în faţă o vastă materie haotică, ale cărei forme se desenau vag în ceaţă. Pe măsură ce unele părţi se desfăceau din umbră, Barrès intervenea pentru a le întări contururile. Adeseori nota indicaţii scurte, un cuvânt, o trăsătură grăbită, un semn care arăta că în acel loc trebuia căutat ceva; din distanţă în distanţă, indicaţii mai precise, şi pe alocuri, întocmai ca la vânătoare, o ramură ruptă şi aşezată pe drum, ca o făgăduinţă de înapoiere. Toate acestea erau clasate după afinităţi nesigure, în dosare de culori diferite, care se îmbogăţeau puţin câte puţin cu tot ce le aduceau clipele fericite ale meditaţiei”. 7 în timpul orelor de insomnie, în decursul plimbărilor, la Cameră sau înapoindu-se acasă.

Barrès nota necontenit, fără să ştie încotro merge, şi *Caietele* sale postume conţin mărturia acestei acumulări neostenite şi necălăuzite de vreun plan oarecare. Cu timpul însă notele disparate începeau a se chema între ele, manifestau tendinţa de a ocupa un loc într-un ansamblu şi reconstituiau până la urmă o unitate. După cum ne încredinţează fraţii Tharaud, mai toate operele lui Barrès au apărut pe această cale.

În fine, lucrarea fantaziei creatoare în faza invenţiei poate lua şi un alt drum. Artistul porneşte de la o anumită viziune globală, dar pe măsură ce munca invenţiei se desfăşoară, o altă viziune de totalitate i se substituie. Paulhan numeşte acest nou procedeu *dezvoltarea prin*

transformare. În chipul acesta, după ştiri comunicate de Goncourt, madame Bovary trebuia să devie o bătrână devotă şi castă. Personajul acesta a fost realizat de Flaubert în nuvela *Un coeur simple*, în timp ce madame Bovary devine provinciala romantică şi nefericită pe care o cunoaştem. Alteori însă substituţia nu ajunge să se consume, şi atunci viziunea nouă, apărută în cursul dezvoltării celei vechi, intră ca un episod mai mult sau mai puţin important în unitatea planului întrezărit de la început. Este ceea ce Paulhan numeşte *dezvoltarea prin deviere*. Acestui tip de invenţie îi aparţin toate operele conţinând episoade neunificate deplin, toate compoziţiile literare, muzicale sau chiar plastice a căror structură este mai divergentă. Comparând o tragedie de Racine cu una de Shakespeare, avem, după toate probabilităţile, în primul caz rezultatul unei dezvoltări prin evoluţie reflexivă, şi în cel de al doilea, produsul unei dezvoltări prin deviaţii succesive, în cadrul unei unităţi menţinute pe cale reflexivă sau spontană. Alteori, viziunea nouă apărută în cursul dezvoltării celei vechi nu o înlocuieşte pe aceasta şi nici nu i se asociază înăuntrul unei unităţi precare, ci se constituie ca centrul unei sinteze noi, al unei opere deosebite. Este ceea ce am putea numi *dezvoltarea prin bifurcare*. Astfel, ne povesteşte R. Wagner că poemul *Moartea lui Siegfried* debuta prin nişte scene din care a apărut ideea *Crepusculului zeilor*, în care au intrat ca primul act.8 Tot astfel, în prima redacţie a lui *Tristan* exista un episod în care eroul muribund primeşte vizita lui Parsifal, rătăcind în căutarea Graalului. Până la urmă, Wagner elimină însă acest episod, şi înlocuind figura lui Tristan cu aceea a lui Amfortas, vechea scenă care nu se încadra bine în planul lui Tristan devine celula din care se formează opera *Parsifal*?

Iată deci drumurile invenţiei. Concepţia operei este terminală; trebuie acum realizată într-un material, turnată

într-o expresie comunicabilă. Am admis prin ipoteză că invenţia este un proces absolut anterior luării de contact cu un material şi încercării de a întocmi o expresie. În realitate, rari sunt artiştii care trec la realizarea operei abia după ce au desăvârşit planul ei, stăpânind-o ca viziune internă până în ultimele ei detalii. Mai numeroşi ni se pare a fi aceia care nu inventă decât executând. „Nu gândesc decât cu creionul în mână”, spunea odată Miguel de Unamuno ziaristului francez Lefèvre. Invenţia este adeseori un proces adânc întrepătruns cu execuţia; o împrejurare despre care ne vom da mai bine seama acum.

d) EXECUŢIA

Înţeleg prin *execuţie* toate actele graţie cărora artistul izbuteşte să organizeze viziunea sa internă într-o expresie comunicabilă. Munca artistului se orientează în această fază în direcţia unei citiri mai atente în sine şi în aceea a obţinerii unei valori asimilabile şi de alţi oameni. Puterea expresivă a artistului este solicitată cu precădere în aceste momente. Îndoita intenţie *reflexivă* şi *activă* a expresiei, despre care am vorbit în partea întâi (p. 51 şi urm.), alcătuieşte cadrul în care se dezvoltă lucrarea execuţiei. Artistul încearcă a se exprima pe sine şi pentru restul oamenilor. În acest scop, el prelucrează un material concret sau un material de imagini, în aşa fel încât aceste materiale să cuprindă şi să vehiculeze viziunea sa. Este greu a distinge în munca execuţiei unde încetează lucrarea tălmăcirii de sine a artistului şi unde începe opera tălmăcirii pentru alţii. Aceste două activităţi ale organizării execuţiei se confundă mai tot timpul. Execuţia unei opere de artă se face în prezenţa a doi martori invizibili, propria conştiinţă a artistului şi reprezentarea unui public anumit, pe care artistul doreşte să-i atingă cu opera sa. Dar după cum acest public este închipuit mai larg şi mai eterogen sau mai restrâns şi mai apropiat de propriul fel de a fi, artistul se simte mai puţin sau mai mult îndreptăţit de a

reda pentru publicul cel mare şi opere făurite pentru un cerc mărginit de iniţiaţi; opere care ies în întâmpinarea funcţiunilor celor mai generale ale conştiinţei şi opere care reclamă o atitudine specializată şi funcţiuni sufleteşti mai rare. Sunt opere care nu presupun în contemplatorii lor virtuali decât un anumit grad de atenţie, nivelul comun al judecăţii şi raţionamentului, împreună cu o facultate normală a reacţiei emotive; există însă opere care reclamă capacitatea unor intuiţii de un tip mai rar, cum ar fi, de pildă, intuiţia esenţelor spirituale.1 Cele dintâi sunt mai socializate, cele din urmă, mai individualizate. Unele tind către expresia generală, celelalte către soliloc. Dar chiar în acest din urmă caz opera rămâne o expresie, şi ca atare conţine în sine, fie chiar într-un grad minimal, intenţia de a se comunica.

Pentru a se comunica, opera trebuie să întocmească o unitate şi, de fapt, preocuparea de căpetenie a artistului în faza execuţiei este de a pune în legătură elementele variate ale operei sale, astfel încât precedentul să pregătească şi să justifice consecventul până în clipa în care termenul final al operei pare a se dezvolta organic din tot ce i-a premers. Observaţia valorează nu numai pentru artele muzice, dar şi pentru cele plastice, întrucât şi asimilarea acestora din urmă se produce într-o ordine succesivă. Ultimul detaliu într-o frescă trebuie să consune cu întregul ei. Artistul nu pierde niciodată din vedere această relatare a părţilor la totalitatea lor. Dacă preocuparea sa ar slăbi în acest punct, opera şi-ar pierde virtutea de a se transmite. Căci sufletul nu primeşte şi nu reţine decât lucruri care se înfăţişează cu o anumită unitate, respingând şi eliminând pe cele cu totul disparate şi incoerente. Nevoia de a pune în relaţie, de a motiva, de a pregăti a fost adeseori notată de artiştii care s-au descris lucrând. Aşa notează odată Andre Gide, în timp ce compunea unul din romanele sale: „Trebuinţa de a mă

reurca mereu în trecut, pentru a explica orice eveniment. Cel mai mic gest cere o motivare infinită. Mă întreb necontenit: un efect asemănător ar fi putut rezulta din alte cauze? Totdeauna trebuie însă să recunosc că lucrul n-ar fi fost cu putinţă şi că era nevoie tocmai de toate acestea; o singură cifră dacă s-ar fi schimbat, produsul ar fi fost falsificat. Problema mea nu este cum să *izbutesc*, ci cum să *durez*. De multă vreme nu mai urmăresc să-mi câştig procesul decât în apel. Nu scriu decât pentru a fi recitit.’12 În adevăr, la recitire, motivarea, înlănţuirea părţilor în întreg apare mai limpede, şi scriitorul care cheamă mărturia recitim vrea să se vadă confirmat în travaliul execuţiei sale. O atitudine ca aceea pe care o notează Gide este una din cele mai caracteristice ale artistului în timpul execuţiei. Dar pentru a afla nu numai stipularea acestei atitudini, dar însăşi dovada activităţii ei, trebuie să recurgem la comparaţia feluritelor schiţe care au premers întocmirea definitivă a unei opere. Prin norocul unei împrejurări foarte rare, avem pentru poeziile lui Eminescu documente complete ale migăloasei munci de elaborare care preceda darea lor la iveală. Publicate de curând prin îngrijirea domnului Constantin Botez, după manuscrisele păstrate de Academia Română, aceste schiţe premergătoare constituie un material de mare valoare pentru studiul creaţiei artistice. îl vom folosi şi noi, reproducând cele şapte schiţe care au condus la forma definitivă a sonetului *Trecut-au anii*... (M. Eminescu, *Poezii*, ediţie îngrijită de Const. Botez, „Cultura naţională 1, 1933, p. 501 – 502). Străbătându-le, cititorul va putea urmări lucrarea de adaptare a părţilor la atmosfera întregului, aşa cum acesta s-a precipitat aproximativ, încă din primul moment, în versul final. Cuvintele închise între paranteze sunt şterse de Eminescu. Vom păstra în totul felul său de a scrie.

SCHIŢAI

1. Zburat-au anii ca un stol (pălc) de presuri
2. (lipseşte)
3. Ca amintire cu zâmbire amară.
4. Cu ale tale gânduri în zădar me-mpresuri
5. Căci îmi aduci cântări (de odinioară) din altă ţară
6. (lipseşte)
7. (Şi cu) Nici a poveştilor duioase eresuri
8. (Ce dimineaţa mea o-nseninară) Zarea vieţii mele-nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieţii
10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. În van cu mâna mea pe coarde lunec
12. Pierdut e tot în zarea tinereţii
13. Şi nu trezesc cântări din alte vremuri
14. Mereu tot creşte noapte-n urma mea, me-ntunec.

SCHIŢA II

1. (ca în schiţa I)
2. (lipseşte)
3. O amintire cu zâmbire-amară
4. Cu (-a tale) mii de gânduri în zadar me-mpresuri
5. Azi nu me mişc-aşa cum me mişcară
6. (lipseşte)
7. Ale poveştilor duioase-eresuri
8. Cari (-nceputul vieţii) dimineaţa mea o-nseninară
9. Să scot un sunet din trecutul vieţii
10. Să fac o liră ca din nou să tremuri
11. (ca în schiţa I)
12. (ca în schiţa I)
13. (ca în schiţa I)
14. Iar noaptea creşte… me-ntunec

SCHIŢA III

1. (Zburat-au (anii ca un pălc de presuri)
(ani ca stoluri lungi pe şesuri)
O visuri dulci, o stol pierdut în şesuri
2. (lipseşte)

3. (O tinereţe cu zâmbire (amară)
Căci nu m-ating aşa cum me mişcară
4. (Cu mii de gânduri în zadar me-mpresuri)
Ale poveştilor duioase eresuri
5. (Azi nu mă mişc-aşa cum me mişcară)
Când resăritul meu l-inseninară
6. (lipseşte)
7. (Ale poveştilor duioase-eresuri)
(Cu mii de gânduri azi în van me-mpresuri) Zadarnic astăzi calea mi-o împresuri
8. (Ce resăritul meu l-inseninară)
(Ce tinereţea mea, o primăvară)
Cu mii de flori, tu nouă primăvară
9. (ca în schiţele I şi II)
10. (ca în schiţele I şi II)
11. (ca în schiţele I şi II)
12. (ca în schiţele I şi II)
13. (ca în schiţele I şi II)
14. Iar (noaptea) umbra creşte-n urma mea... me-nluncc. SCHIŢA IV
1. Copil eram când neguri albe-n şesuri
2. Luceau ca-n visul unei nopţi de vară
3. (Când luna trece din pădurea rară)
Iar luna trist lucea din frunza rară
4. (Stăpâna unei lumi) Dând viaţă unei lumi de dulci eresuri
5. Ce mintea mea adânc o fermecară
6. (lipseşte)
7. Azi în zădar cu umbre moi me-mpresuri
8. (O ceas) Moment al tainei asfinţit de sară
9. Ca să mai smulg un sunet dulce vieţii
10. Ca-n vis ceresc din nou să mă cutremuri
11. Cu mâna mea-n zadar pe liră lunec
12. Pierdut e tot ca zarea tinereţii
13. (lipseşte)

14. Iar noaptea creşte-n urma mea… me-ntunec.
SCHIŢA V
1. O tinereţe ca (ceaţa de pe) neguri de pe şesuri
2. V-aţi dus şi vecinic nu vă-ntoarceţi iară
3. Azi nu mă-ncântă cum me (mişcară) – ncântară
4. Poveşti şi doine, farmece, eresuri
5. Ce anii mei de-ntăiu i-nseninară
6. (lipseşte)
7. Cu a tale umbre în zădar me-mpresuri
8. Moment al tainei asfinţit de sară
9. Să smulg un cântec din trecutul vieţii
10. (lipseşte)
11. Zadarnic mâna mea pe liră lunec
12. (lipseşte)
13. (lipseşte)
14. Iar (timpul) umbra creşte-n urma mea… me-ntunec. SCHIŢA VI
1. Trecut-au ani (i), ca (stol de) nouri lungi pe şesuri
2. (lipseşte)
3. Căci nu me (mişcă aşa) – ncântă azi cum me mişcară
4. (lipseşte)
5. (Ce resăritul meu l-inseninară)
(Ce fruntea-mi de copil o)
Ce pe-a mea frunte de copil zburară
6. (lipseşte)
7. Azi în zădar cu raze vii me-mpresuri
8. O (timp) ceas al (doinei) tainei, asfinţit de sară
9. (lipseşte)
10. (lipseşte)
11. Cu mâna mea în van pe liră alunec
12. (lipseşte)
13. Şi mute sunt cântări din alte vremuri
14. (lipseşte)
SCHIŢA VII

1. Trecut-au ani ca nouri lungi pe şesuri
2. (lipseşte)
3. (lipseşte)
4. (lipseşte)
5. (lipseşte)
6. (lipseşte)
7. (lipseşte)
8. (lipseşte)
9. Spre a smulge un sunet din trecutul vieţii
10. Spre a face, suflet, ca din nou să tremuri
11. (lipseşte)
12. (lipseşte)
13. (lipseşte)
14. (lipseşte)

FORMA DEFINITIVĂ

1. Trecut-au anii ca nori lungi pe şesuri
2. Şi niciodată n-or să vie iară.
3. Căci nu mă încântă azi cum mă mişcară
4. Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri
5. Ce fruntea-mi de copil o-nseninară.
6. Abia-nţelese, pline de-nţelesuri.
7. Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri
8. O ceas al tainei, asfinţit de sară.
9. Să smulg un sunet din trecutul vieţii.
10. Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri
11. Cu mâna mea în van pe liră lunec;
12. Pierdut e totu-n zarea tinereţii
13. Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri.
14. Iar timpul creşte-n urma mea… mă-ntunec.

Comparate cu forma definitivă, cele şapte schiţe premergătoare ale sonetului *Trecut-au anii*… ne permit a arunca o privire edificatoare în laboratorul de poet al lui Eminescu. Prima constatare care ni se impune este că încă din cea dintâi schiţă, ultimele versuri sunt mai apropiate de forma lor definitivă decât cele dintâi. Sentimentul

general al sonetului, simţirea dezamăgită a copilăriei pierdute şi a cufundării în marele noian al timpului, găseşte în primul moment expresia ei aproximativă. Exclamaţia *mă-ntunec* apare încă din cea dintâi schiţă şi rămâne până la sfârşit. De asemeni, comparaţia cu lira care nu mai răsună sub atingerea poetului şi figura pierderii în *zarea tinereţii* sunt cristalizări ale primului moment. Problema poetului era să găsească pentru acest final, destul de repede întrezărit de la început, prima parte bine adaptată. Operaţia nu s-a dovedit uşoară.

Îl vedem încercând comparaţia anilor trecuţi cu un stol sau pâlc de presuri. Abia în a patra schiţă comparaţia aceasta este abandonată, în avantajul figurii: *neguri albe-n şesuri*, al căror miraj plin de farmec poetul putea constata că s-a risipit acum. Schiţa a cincea experimentează din nou această soluţie, care însă nu se menţine, şi în cea de a şasea apare timid ipoteza justă: *Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri*, nu fără o întoarcere de o clipă către soluţia comparaţiei cu un *stol de*... Fără îndoială că asemănarea cu norii este mai potrivită, mai bine adaptată sentimentului general al poeziei decât comparaţia cu stolul de păsări. Norii alcătuiesc o imagine mai încet schimbătoare şi mai fluentă. Lenta alunecare a masei lor pe cer sensibilizează mai bine scurgerea vieţii decât rapida brăzdare a cerului de un cârd de păsări. Cine meditează la viaţa trecută o resimte ca pe o desfăşurare înceată. Există fără îndoială, în cazul pe care psihologia I-a denumit *eul muribunzilor* (*le moi des mourants*), viziunea într-un raccourci rapid a momentelor capitale ale vieţii. Dar Eminescu n-a vrut să redea această viziune catastrofală, ci una mai lentă, aşa cum se poate înscrie în cadrul unei melancolii retrospective. Versul ultim vorbea de altfel de o *creştere a umbrei* (mai târziu a *timpului*), prin urmare de un proces gradual şi mai lent, pe care l-ar fi bruscat asociaţia cu reprezentarea ritmicii mai accelerate a pâlcului de păsări

traversând cerul. Nu încape nicio îndoială că finalul poeziei a determinat debutul ei. „Nu scriu decât pentru a fi recitit”, nota Gide. Trebuie în adevăr să recitim sonetul lui Eminescu pentru a observa toate legăturile organice dintre părţi şi felul în care ele pregătesc accentul final şi întregesc atmosfera totalului. Impresia unităţii este limpede chiar de la prima lectură; dar numai cea de a doua o promovează la rangul unei cunoştinţe, al unei stăpâniri intelectuale a obiectului. Ne oprim cu analiza noastră aci. Cititorul o poate continua însă pe seama sa, pentru a observa şi în alte detalii, în alte substituiri treptate de imagini sau termeni lucrarea de adaptare a părţilor la întreg, al cărei principiu am dorit să-i stabilim aci.

Dacă este însă aşa, se înţelege că limitarea exterioară a unei compoziţii artistice, întinderea ei nu poate fi niciodată arbitrară. Este ceea ce susţine totuşi P. Valéry când scrie: „Un poem nu este niciodată isprăvit. Un accident îl determină totdeauna, dăruindu-l publicului, oboseala, cererea editorului sau încolţirea unei poeme noi. Niciodată însă starea propriu-zisă a operei… nu ne spune că n-ar mai putea fi împinsă mai departe, schimbată sau considerată ca o primă aproximaţie sau ca originea unei cercetări noi”. 3 „Opera, adaugă Valéry în altă parte, apare cititorului ca o construcţie închegată şi care nu mai este dependentă de timp, pe când pentru autorul ei ea este mai degrabă o fâşie smulsă accidental din *totalul* său interior, ca o formă de trecere”. 4 Astfel de încercări de relativizare a creaţiei artistice se izbesc însă de unele obstacole. Dimensiunea şi limitarea unei lucrări ni se par a fi mai degrabă produsul unui calcul estetic. Printre cele dintâi preocupări, pe care Ed. Poe mărturiseşte a le fi avut în timpul compunerii poemei sale *Corbul*, era şi aceea de a stabili întinderea operei sale. În principiu, Poe se declară pentru poemele scurte, singurele care pot garanta o unitate de impresie. Enormul *Paradis pierdut* al lui Milton

n-ar fi decât o succesiune de poeme mai restrânse, între care legăturile nu sunt totdeauna poetice.

Excitaţia intensă pe care trebuie să o producă poezia nu poate îi decât scurtă sau este ameninţată să nu se formeze. *Corbul* trebuia ferit de acest risc: lungimea lui fu fixată la aproximativ o sută de versuri. Alături de limitarea exterioară, pentru motive cu totul generale, despre care vorbeşte Poe, există şi o limitare derivând din natura viziunii care trebuie exprimată. Intuiţia psihologică a lui Proust nu se poate limita în cadrul schiţei lui Maupassant. Michelangelo nu se putea realiza executând statuete. Preciziunea plastică a viziunii lui Heredia îl destina limitelor reduse ale sonetului. Hugo sau Lamartine aveau nevoie de spaţii mai întinse, care să cuprindă revărsările lirismului lor generos. Marginile exterioare ale unei creaţii artistice rezultă astfel din caracterul expresiei pe care aceasta o conţine. Una din acţiunile care compun faza execuţiei este deci, orice ar spune Valéry, şi proporţionarea întregului, cum şi a feluritelor părţi în interiorul lui. Dacă n-ar fi aşa, cum am putea vorbi de opere care au „lungimi” sau de unele care au părţi abia „schiţate 4, cum am putea judeca romancieri care n-au speculat îndeajuns subiectul lor sau pictori care, tratând cu minuţie fizionomia unui portret, au „indicat” abia mâinile sau veşmintele etc. Din punctul lui de vedere subiectiv, este deci de presupus că artistul *simte* că a ajuns la limita expresiei sale sau că a rămas sub această limită şi că feluritele părţi ale compoziţiei deţin locul care li se cuvenea sau că nu I-au ocupat încă în întregime. Acest sentiment alcătuieşte unul din regulatoarele lucrării în faza execuţiei.

În sfârşit, după cum am arătat şi înainte, munca execuţiei se amestecă foarte adeseori cu aceea a invenţiei. Transformările, deviaţiile şi bifurcările, despre care am vorbit anterior, sunt adeseori concomitente cu sforţarea de a organiza o expresie. „Adevăratul scriitor, observă Valéry,

îşi părăseşte ideea în folosul unei alteia, care îi apare căutând cuvintele celei voite”. 5 Se cunosc apoi „descoperirile” literare ale poeţilor în momentele în care caută rimele versurilor lor: împrejurarea a fost adeseori observată. În genere, convenţiile formale cărora artistul li se supune printr-un act deliberaţiv, ţinând de faza execuţiei, sunt bogate în consecinţe inventive. „Ideea vagă, scrie Valéry, intenţia, impulsia imagistică abundentă sfărâmându-se de formele regulate, de interdicţiile invincibile ale prozodiei convenţionale, fac să se nască lucruri noi şi figuri neprevăzute. Există consecinţe uimitoare ale acestei coliziuni a voinţei şi sentimentului cu insensibilitatea convenţiilor.116 Vechea înţelegere a execuţiei ca un simplu act de transcriere a invenţiei, gata în întregime mai înainte ca execuţia să înceapă, face parte din prejudecăţile unei psihologii naive. O analiză mai apropiată de realitatea vie a creaţiei o elimină cu desăvârşire.

e) ELEMENTE RAŢIONALE ŞI IRAŢIONALE ÎN PROCESUL CREAŢIEI

Pentru punctul de vedere al unei psihologii mai vechi, creaţia artistică alcătuia un proces exclusiv iraţional. Drumurile ei erau socotite că se desfăşoară în afară de raţiune şi se apropie de ale delirului mistic. Ne-o spune Platon în dialogul *Ion*, prin gura lui Socrates. Analiza pe care am întreprins-o mai înainte ne arată că printre feluritele etape ale procesului creator, inspiraţia este aceea pătrunsă în mai mare măsură de elemente iraţionale. Procesul raţional se caracterizează, în adevăr, prin mediaţiuni succesive şi prin sentimentul de activitate proprie al aceluia în sufletul căruia se desfăşoară. Nu putem vorbi de raţiune acolo unde subiectul psihologic nu se simte autorul stărilor sale sufleteşti şi unde acestea nu se angrenează în aşa fel, încât rezultatele finale să fie atinse în mod conştient şi voit prin intermediul tuturor

etapelor anterioare. Acesta este tocmai cazul inspiraţiei, stare prin excelenţă spontană şi pasivă, lipsită aşadar de atributele proprii raţiunii. De altfel, inspiraţia poate interveni de mai multe ori în decursul procesului creator. Ceea ce am numit invenţia prin transformare, deviere sau bifurcare reprezintă un proces abătut de la ţinta lui primitivă prin însămânţarea uneia sau mai multor inspiraţii noi.

Dar pe lângă aceste elemente iraţionale, procesul creator cuprinde şi elemente raţionale, pe care ar fi o greşeală să ni le ascundem. Nu vom merge totuşi până la exagerarea unui Ed. Poe, care am văzut că se reprezenta compunând poetic, aşa cum ar fi dezlegat o problemă de matematică. Nu vom urma întru totul nici părerea lui Paul Valéry, care afirmă că „odată cu cea mai neînsemnată ştersătură, principiul inspiraţiei totale este ruinat. Inteligenţa şterge ceea ce zeul a creat în chip imprudent11. Inspiraţia este primum *movens* al creaţiei. mie ligenţa discursivă, raţiunea, intervine după aceea; rolul ei este însă incontestabil şi trebuie pus în lumină.

După cum a arătat foarte bine J. Volkelt, creaţia artistică esic pătrunsă de acte raţionale, aparţinând îndoitei categorii a gândirii *cauzale şi finale2*. Astfel, când un artist, un povestitor sau un pictor imaginează un conţinut, asociaţia de date care se produce în această împrejurare se face după categoria cauzalităţii. Dacă la un moment dat, într-un roman sau o dramă, un personaj se comportă într-un fel sau altul, lucrul se explică şi din împrejurarea că anumite cauze au fost presupuse de artist că au influenţat atitudinea sa. Alteori însă, din pricina unor scopuri pe care povestitorul sau poetul dramatic le atribuie personajelor sale. Este deci cu neputinţă ca unul sau altul să gândească o fabulaţie oarecare, adică să asocieze într-o acţiune sau povestire unitară un anumit număr de date, fără să nu întrebuinţeze categoriile

raţionale ale cauzalităţii şi finalităţii. Observaţia valorează nu numai pentru poet, dar şi pentru artistul plastic. Dacă un personaj dintr-o pânză cu mai multe persoane are o expresie sau alta, lucrul se explică şi din pricină că mediul lucrează asupra lui într-un anumit fel. Dacă pânza reprezintă două persoane dialogând, una din ele are o expresie determinată de faptul că cealaltă i-a adresat tocmai o întrebare din *cauza* acestei întrebări. Tot astfel, expresia sau atitudinea personajelor pot fi determinate şi de *scopul* în vederea căruia ele se pregătesc să desfăşoare o acţiune oarecare. În toate aceste cazuri, Volkelt are dreptate să observe că intenţia artistului, slujindu-se voit de mediaţiunea categorici de cauză sau scop, aparţine tipului de activitate raţională.

Dar artistul nu dezvoltă acte raţionale numai în legătură cu fabulaţia operelor, dar şi cu plasticizarea lor. Astfel, după ce presupunem că artistul a gândit un subiect, el caută să-i întocmească într-o expresie comunicabilă. Faza execuţiei este pătrunsă deopotrivă de numeroase acte raţionale. Execuţia se produce cu o necontenită referire la condiţiile materialului care va servi la interpretarea concepţiei. Am arătat încă din primul volum[1] (p. 109 şi urm.) că nu orice material este apt pentru orice subiect. Există o anumită afinitate între unele subiecte şi unele materiale. Nu poţi să execuţi o statuie eroică în porţelan, după cum nu poţi tăia miniatura unei dansatoare în granit. Dar deşi viziunea artistică este adeseori o viziune în material.

adaptarea materialului la subiect şi dimpotrivă nu se produc totdeauna cu spontaneitate. Sunt necesare uneori acte de cumpănire, de reflecţie, mediaţiuni ale raţiunii. Astfel de mediaţiuni apar şi atunci când trebuie să alegi printre mai multe mijloace tehnice. Sunt în poezie unele

1 Prima ediţie a Esteticii a apărut în două volume. Volumul întâi cuprindea părţile I, II şi III (n. ed.).

subiecte care reclamă mai degrabă mijloacele rapide ale dramei decât descrierile analitice ale romanului. Sunt viziuni care pot fi mai bine exprimate liric şi altele care cer expunerea obiectivă şi impersonală a epicii. În toate aceste ocazii, pentru a nimeri calea cea bună, când viziunea nu este din primul moment categorică, sunt necesare acte de cumpănire, de amănunţire a avantajelor sau neajunsurilor pe care în raport cu un anumit subiect îl reprezintă o tehnică sau alta. Alegerea printre mai multe alternative, cântărite în posibilităţile lor, nu este însă un act spontan, ci unul meditativ şi raţional. În fine, sunt opere de artă cu o finalitate practică, precum unele produse ale artelor decorative sau operele arhitecturii. O construcţie adaptată nevoilor unei primării, unor hale sau unei gări nu poate fi numai produsul viziunii inspirate, dar şi al activităţii raţionale a spiritului, care lucrează, după cum a arătat Volkelt, prin mediaţiunea reprezentării unui scop. Existenţa actelor raţionale în creaţia artistică este un fapt evident. Volkelt le recunoaşte, numindu-le însă de preferinţă acte de gândire şi atribuindu-le clasei *gândirii latente*. „Trebuie deosebit, scrie Volkelt, între actele de gândire orientate în chip conştient către cunoaştere şi între efectul latent al unor acte de gândire exercitate mai înainte, între rânduirea conştientă a reprezentărilor conform categoriilor şi aplicarea acestor categorii devenite habitudini ale minţii, între înlănţuirea actelor de cunoaştere prin categorii şi funcţiunea involuntară a categoriilor în unele acte, care nu aparţin cunoaşterii”. 3 Creaţia artistică ar cuprinde numai pe acestea din urmă. Când un poet dramatic organizează replicile personajelor sale după categoria cauzalităţii sau a finalităţii, el nu o face decât pentru că aceste categorii s-au fixat spontan, şi nu meditativ. Este aceasta totdeauna adevărat? Cine studiază fără nicio prejudecată creaţia artistică nu trebuie să recunoască atâtea momente de îndoială, de cumpănire,

de comparaţie, de alegere, tot atâtea momente ale mediaţiunii raţionale? Analistul atent şi minuţios care era Volkelt nu putea să le nesocotească, deşi le trece în clasa *actelor ajutătoare* (*Hilfsakte*), care intervin atunci când creaţia devine şovăitoare.4 Ce-i dă însă dreptul lui Volkelt să distingă între acte creatoare propriu-zise şi unele care sunt numai ajutătoare? Desigur, nimic altceva decât vechea prejudecată iraţionalistă, care nu putea recunoaşte intervenţiei raţiunii decât un rol secundar şi periferic. Această prejudecată trebuie însă întrecută. Creaţia artistică este un proces complex, şi înăuntrul lui analiza neprevenită trebuie să distingă deopotrivă acte ale spontaneităţii iraţionale şi acte ale mediaţiunii raţionale. Numai dozajul acestor două feluri de acte este deosebit, după tipul căruia artistul îi aparţine. Dar cu aceasta ne apropiem de o nouă problemă.

3. TIPURI DE CREAŢIE ŞI TIPURI DE CREATORI

Analiza procesului de creaţie a scos de mai multe ori la iveală diferenţieri individuale în felul lui de a decurge. Am întâmpinat astfel cazuri de creaţie în care faza preparaţiei coincide cu întreaga experienţă trecută a artistului şi altele în care realizarea operei este precedată de o preparaţie anume condusă în vederea ei. Sunt opere care se înalţă spontan din tot ce artistul a trăit, a văzut, a simţit şi a gândit, şi altele care, deşi nu se dispensează de această contribuţie difuză a experienţei, folosesc şi unele lucrări pregătitoare, deopotrivă cu ale savantului care strânge documente, le compară şi le clasifică. Cu cel dintâi din aceste feluri ale pregătirii se leagă tipul creaţiei inspirate, cu cel de-al doilea creaţia laborioasă, aceea în care lucrările execuţiei sunt predominante. Sunt opere care se realizează aproape în întregime sub dicteul inconştientului, şi fie că totalitatea lor se întocmeşte prin dezvoltarea unitară a unui germene iniţial, fie prin devieri sau transformări succesive, ele sunt produsul unei

elaborări iraţionale. Artistul primeşte un dar mai mult decât cucereşte un bun sau câştigă o luptă. Sunt însă opere obţinute în cea mai mare parte a lor prin numeroase acte deliberative, printr-o intervenţie mai activă a funcţiunilor raţiunii. Creaţia iraţională şi raţională, sau mai bine spus, preponderent iraţională şi preponderent raţională, sunt cele două tipuri pe care le poate stabili cercetarea în analiza procesului creaţiei.

Tot astfel, dacă luăm seama la felul în care una sau alta din însuşirile structurii artistice determină complexiunea acesteia, putem obţine mai multe tipuri de creatori. Există, de pildă, artişti dominaţi de funcţiunile intuitivităţii; remarcabili prin darul de a reţine şi reproduce trăsături sensibile din realitate, mai mult decât de a obţine combinaţii noi ale fantaziei. „*Vos illuminations*? *Mais simplement en me frottant Iesyeux*, *j'en fals de bien plus belles*”, se întreabă şi exclamă Jules Renard. Exclamaţie dintre cele mai caracteristice. Arta lui este făcută din însumarea unor trăsături sensibile ascuţite, dintr-o seamă de instantanee foarte originale prin punctul lor de vedere. Puterea lui de observaţie este în tot cazul superioară facultăţii de a compune şi inventa. Materialul procurat de percepţia sensibilă este atât de covârşitor în cazul lui Jules Renard, încât artistul din el nu I-a putut domina niciodată. Cine citeşte jurnalul lui intim găseşte substanţa a zeci de volume, pe care acest scriitor nu le-a putut compune, tocmai din pricina înzestrării sale mai slabe în sarcina de a grupa miile de trăsături răzleţe care se arătau ochiului său de incomparabil observator. Astfel de afirmaţii se pot face şi despre unii artişti plastici, ca Toulouse-Lautrec sau Constantin Guys, a cărui inspiraţie Baudelaire o compara cu „bucuria cu care copilul absoarbe forma şi culoarea”.2 Toţi aceşti artişti observă mai bine decât inventă şi compun, iar capodoperele lor pot fi cu mai multă uşurinţă găsite printre schiţele lor, printre impresiile

şi notaţiile lor fugitive.

Dar pentru a înţelege mai bine tipul artistului intuitiv, este poate necesar a-l compara cu acela al artistului fantastic sau vizionar. Acesta nu se mai simte dependent de realitate. Artistul intuitiv nu pierde niciodată din vedere cât de mult datoreşte realităţii exterioare. Tipul artistului care i se opune se simte înclinat să subevalueze importanţa „modelelor” exterioare, în avantajul spontaneităţii fantaziei şi viziunii sale interne. Teoria acestui tip artistic a exprimat-o odată Novalis în termenii cei mai clari. „După cum pictorul, scrie Novalis, priveşte obiectele vizibile cu alţi ochi decât omul comun, tot astfel, poetul trăieşte evenimentele lumii exterioare şi interioare în alt chip decât omul obişnuit. Nicăieri însă mai mult decât în muzică nu este mai izbitor faptul că spiritul este acela care poetizează lucrurile şi transformările materiei şi că frumosul, adică obiectul artei, nu ne este dat şi nu se găseşte gata tăcut în fenomene, Toate tonurile pe care le produce natura sunt brute şi lipsite de spini. Numai sufletului muzical îi apar melodice şi semnificative vuietele codrului, şuierul vântului, cântecul privighetorii şi murmurul izvorului. Muzicantul extrage din sine esenţa artei sale, şi nici cea mai uşoară bănuială că ar imita nu poate să-i atingă. E drept că pictorului i se pare că natura vizibilă îi prepară drumul şi că ar fi pentru el un model inaccesibil. De fapt, însă, arta pictorului este tot atât de independentă, ea răsare tot atât de *a priori* ca şi arta muzicantului. Numai că, faţă de aceasta, pictorul se serveşte de un limbaj de semne infinit mai greu. Pictorul zugrăveşte de fapt cu ochiul său. Arta sa este arta de a privi ordonat şi frumos. Vederea este pentru el o activitate prin excelenţă plăsmuitoare...” 3 Această clasă de artişti, din care fac parte un Tintoretto, un Rembrandt, un Piranese etc., a descris-o odată H. Focillon. Vizionarii, scrie acesta, „pun în evidenţă ceea ce este mai îndrăzneţ şi

mai liber în genialitatea creatoare, o putere de divinaţie concentrată asupra domeniilor celor mai misterioase ale reveriei umane, precum şi efectele unei optici speciale care alterează profund lumina, proporţiile şi chiar densitatea lumii sensibile. Cineva i-ar putea crede că se simt stânjeniţi în limitele spaţiului şi ale timpului. Interpretează mai mult decât imită şi transfigurează mai mult decât interpretează”. 4 „Rezonanţa” lor „psihică” este cu mult mai mare decât în cazul artiştilor intuitivi. Din aceste adâncimi urcă peste aspectele cele mai familiare, în pânzele lui Rembrandt, ceva asemănător cu „reflexul unei lumi necunoscute”. Iar desenele unui Daumier, un alt mare artist vizionar, ştiu să „degajeze din fiinţa socială, rotunjită de atâtea atingeri, un fel de bestie imuabilă şi sublimă”. Din categoria artiştilor fantastici sau vizionari, caracterizaţi prin acest exces al fantaziei şi prin incontestabila ei preponderenţă asupra intuitivităţii, fac parte scriitori ca Gerard de Nerval, Villiers de l’Isle Adam, Gustav Meyrink sau Jean Paul Richter, care rezuma estetica întregii clase afirmând că miraculosul este în sine poetic: *„Alles wahre Wunderbare ist fur sich poetisch” 5*.

Preponderenţa funcţiunilor expresive determină un alt tip artistic. Interesul acestuia nu se îndreaptă nici către realitatea exterioară, nici către lumea de viziuni ale fantaziei sale, ci către plăsmuirea artistică. Acţiunea de a grupa, de a ordona, de a compune predomină în operele lor intuiţiile lumii sensibile şi revelaţiile fantaziei.

Materialitatea operei, procurată de intuitivitate sau imaginaţie, îi apare artistului plasticizator tot atât de puţin importantă, încât vorbind în numele acestuia, deşi el însuşi aparţinea unei alte clase, Schiller a putut defini arta ca o „nimicire a materiei prin formă416.

Opera este pentru artistul aparţinând acestui tip un miracol de combinaţii, de potriviri delicate şi savante între nenumărate elemente răzleţe. În acest înţeles şi-a intitulat

Tudor Arghezi volumul său *Cuvinte potrivite*, exprimând de altfel numai o latură a naturii sale complexe. Artistului plăsmuitor îi place să lupte cu constrângerile şi rezistenţele. Creaţia este pentru el o victorie asupra materiei. Ne-o spune Théophile Gautier, un artist de incontestabil tip plasticizator, când se adresează poeţilor cu recomandaţia: „*Sculpte*, *lune*, *tisele*: – *Que ton reve flottant – Se scelle – Dans le bloc resistant*” (*L'art*). Sferei acestui tip îi aparţin poeţii formelor fixe şi ai motivelor obiective, pictorii şi sculptorii stilizatori. Pe când lucrarea artistului vizionar este adânc pătrunsă de viaţa intimă a sentimentului, aceea a plasticizatorului vrea să fie rece, impasibilă, impersonală. Nimic din vibraţiile conştiinţei subiective nu trebuie să transpară în forma obiectivă a operei. „Artistul, scrie Flaubert, trebuie să facă astfel încât posteritatea să creadă că n-a trăit. Cu cât îmi reprezint mai puţin pe artist, cu atât mi se pare mai mare. Nu-mi pot nimic figura despre persoana lui Homer sau Rabelais, şi când mă gândesc la Michelangelo văd numai din spate un bătrân cu o statură colosală sculptând noaptea la lumina faclelor”. La ce bun deci revelaţiile înflăcărate, dar foarte deseori trădătoare, ale inspiraţiei? Munca rece, exactă şi raţională a execuţiei este de preferat. Ne-o spune de asemeni Flaubert: „Trebuie să scriem mai *rece*. Să nu ne încredem în acea înflăcărare care se numeşte inspiraţie şi în care adeseori intră mai multă emoţie nervoasă decât forţă musculară. În clipa aceasta, de pildă, mă simt foarte dispus, fruntea îmi arde, frazele îmi vin cu uşurinţă, încât deşi de două ceasuri vreau să-ţi scriu, lucrul mă recâştigă necontenit. În locul unei idei, găsesc zece, şi acolo unde ar fi de ajuns expunerea cea mai simplă, îmi apare o comparaţie. Sunt sigur că aş putea merge aşa până mâine la prânz, fără nicio oboseală. Cunosc însă aceste baluri mascate ale imaginaţiei, din care revii cu moartea în suflet, istovit, plictisit, fără să fi văzut decât lucruri false şi fără să

fi debitat decât prostii. Totul trebuie să decurgă rece şi aşezat”. 7

Între tipurile de creatori şi tipurile de creaţie există astfel uncii afinităţi. Intuitivii şi vizionarii datoresc mai mult inspiraţiei; plasti cizatorii, mai mult execuţiei. Pentru unii procesul creaţiei este pătruns de mai multe elemente iraţionale; celălalt face să intervină mai intens funcţiunile raţiunii. Dar aceste conexiuni n-au în ele nimic necesar. Sunt şi cazuri care le infirmă. Astfel, Ed. Poe, poet vizionai prin excelenţă, folosea procedeele raţionale ale creaţiei. Iar fantasticul Jean-Paul trece, în *Estetica* sa, prin însuşirile caracteristice ale genialităţii, chibzuinţă, *die Besonnenheif*. Tipurile nu reprezintă de altfel niciodată unităţi închise. Ele sunt mai degrabă cazuri limită, între care pot exista nenumărate forme intermediare.

4. ETERONOMIA CREAŢIEI ARTISTICE

a) MOTIVELE ETERONOMICE ALE CREAŢIEI

Analiza structurii artistice şi a etapelor pe care le străbate procesul creaţiei nu oferă niciun răspuns întrebării: de ce creează artistul? Ştiind ce forţe sufleteşti interesează creaţia şi ce acte succesive o alcătuiesc, nu ştim încă ce motive o pun în mişcare. Desigur, artistul creează în primul rând pentru că este artist. Orice structură sufletească este o fatalitate. Ea tinde să se realizeze cu aceeaşi necesitate cu care un corp greu în cădere tinde către centrul pământului. După cum nu este artist cine vrea, tot astfel, nu poate să nu fie artist cine are înzestrarea corespunzătoare. Fără îndoială, complexitatea raporturilor sociale care compun soarta externă a unui om poate opri sau devia desfăşurarea naturală a darului său artistic. Piatra desprinsă din vârful muntelui poate fi şi ea oprită de rădăcinile de pe coastă. Dacă însă nu putem spune câte talente au fost împiedicate să se realizeze, putem recunoaşte totuşi atâtea vocaţii care au izbutit să se afirme chiar în ciuda împrejurărilor neprielnice. Cazul

dotaţiilor artistice care şi-au spus târziu cuvântul, siluind condiţiile nefavorabile, este prea cunoscut, pentru a mai fi nevoie să insistăm. Structura este o organizare finalistă a stărilor şi actelor sufleteşti. Funcţionarea ei este determinată de scopuri imanente. Numai sufletele amorfe, nestructurate îşi află determinările drumului lor de viaţă în împrejurări externe şi întâmplătoare. Sufletele puternice prin structura lor organică găsesc aceste determinări în ele însele şi le înregistrează cu sentimentul unei necesităţi ineluctabile. „Nu trăiesc decât pentru a scrie, notează odată K. Mansfield. Lumea adorabilă… stă în faţa mea: mă scald în valurile ei şi mă răcoresc. Sunt însă urmărită în acelaşi timp de sentimentul unei *datorii* pe care trebuie s-o împlinesc, ca şi cum cineva mi-ar fi dat o însărcinare pe care sunt obligată s-o duc până la capăt”. 1 Alături însă de acest motiv, rezultat din organizarea finalistă a sufletului artistic, există şi motive de un caracter deosebit care îl sprijină pe căile realizării sale. Motivul propriu-zis estetic se împleteşte tot timpul cu motive extraestetice, şi din această unire îşi extrage o carieră artistică toată forţa şi eficacitatea ei. Care sunt deci motivele eteronomice ale creaţiei?

Unul dintre aceste motive, vrednic de a fi amintit mai întâi, este nevoia artistului de a se elibera de sentimente care îl apasă sau îl urmăresc şi a căror canalizare în direcţia împrejurărilor practice ale vieţii este, pentru o pricină oarecare, imposibilă. Ceea ce a mărturisit Goethe despre sine, în legătură cu compunerea romanului *Suferinţele tânărului Werther*, se potriveşte desigur multor artişti: „M-am izbăvit prin această compoziţie, scrie Goethe, dintr-un element furtunos, în care mă rătăcisem prin vină proprie şi străină, printr-un fel de viaţă întâmplător şi ales, prin premeditare şi grabă, prin încăpăţânare şi neglijenţă… îndată m-am simţit ca după o spovedanie generală, vesel, liber şi îndreptăţit la o nouă

viaţă”. 2 Creaţia artistică este, în adevăr, unul din cele mai ingenioase mecanisme, născocite de instinctul de conservare al omului pentru a se elibera de o apăsare care poate deveni primejdioasă sănătăţii şi echilibrului său moral. Cine se pricepe să transforme suferinţa sa în cântec sau imagine şi să deplaseze astfel accentul subiectiv de la trăire către reprezentarea ei scade în acelaşi timp şi face tolerabilă intensitatea celei dintâi. Mecanismul eliberator al creaţiei este folosit într-un chip instinctiv de oamenii cei mai simpli. Cine a auzit, de pildă, jalea văduvei din popor, la înmormântarea soţului ei, luând forma artistică a bocetului, a putut constata într-o ocazie precisă şi concretă mecanismul derivativ şi valoarea eliberatoare a expresiei artistice. Evident, nu totdeauna motivul eliberării prin creaţie joacă acelaşi rol, pentru că nu totdeauna artistul se găseşte în acelaşi raport subiectiv cu opera sa. Există opere prin care artistul se exprimă pe sine şi altele întocmite numai pentru exerciţiul şi încercarea facultăţilor sale, a fantaziei şi puterii lui expresive.3 în *Werther* simţim pe omul Goethe, în *Salammho*, pe artistul Flaubert. Numai în primul caz impulsul eliberator a lucrat ca un motiv eficace; în cel de al doilea, motivul eteronomic trebuie căutat aiurea.

Dacă eliberarea corectează un exces, *întregirea* prin artă împlineşte o lipsă. Mecanismul creaţiei poate fi pus în mişcare nu numai de un preaplin al sentimentului care îşi caută o canalizare şi o deviere, dar şi de sentimentul unei insuficienţe. Apăsător poate fi nu numai excesul sentimentului, dar şi sărăcia lui. Există o foame pasională, din categoria nevoilor funcţionale, care îşi găseşte satisfacţia în creaţia artistică. Viaţa practică temperează unele sentimente, atenuează unele reacţii. În lumea fantaziei sale, artistul trăieşte sentimente mai puternice şi rare, pe care viaţa i le refuză de obicei. Acolo găseşte el corectarea lipsurilor din viaţă. Scriind romanul *Werther*,

Goethe a încercat şi a izbutit să se elibereze de consecinţele pasionale ale unei iubiri nefericite. Compunând însă poemul *Hyperion* şi evocând figura ideală a Diotimei, Hölderlin a dat satisfacţie unei aspiraţii pe care viaţa nu i-o împlinise niciodată. Existenţa practică simplifică apoi individualitatea noastră, impunându-i un anumit rol şi mărginind-o la anumite funcţiuni. Fiecare din noi este mai puţin decât ar putea fi. Fiinţa care se realizează sufocă, în cadrul fiecărei individualităţi, alte câteva fiinţe care s-ar fi putut realiza. Creaţia artistică le scoate pe acestea din domeniul vag al psihicului, dându-le iluzia unei existenţe concrete. Mai cu seamă în cazul creaţiei dramatice şi epice, artistul se realizează în posibilităţile sale multiple. Plăsmuirea caracterelor tragice sau epice este adeseori pentru poet împlinirea unui destin rămas nerealizat. În sfârşit, existenţa practică sărăceşte nu numai individualitatea, dar şi mediul nostru. Mai ales civilizaţia urbană şi mecanică a ultimului secol a lipsit înconjurimea noastră de mai multe din elementele de pitoresc ale altor vremuri şi altor moravuri. Orientalismul scriitorilor romantici şi exotismul unora dintre contemporani a oferit totdeauna replica acelei nevoi de culoare, de naivitate sau rafinament pe care împrejurările curente n-au ocazia s-o satisfacă.

Dar creaţia artistică n-are numai rolul de a elibera sau întregi pe artist; dar uneori şi pe acela de a-l *afirma*. Iar prima formă a afirmării de sine este mărturisirea şi cunoaşterea de sine. Nu se mărturiseşte, nu se investighează şi nu se descrie cine socoteşte că personalitatea sa n-are o valoare vrednică a fi afirmată. Se ştie însă ce loc ocupă mărturisirea în artă. Într-un mare număr al operelor de artă, intenţia cea mai adâncă a artistului, deşi uneori poate rămâne învăluită, este să se înfăţişeze pe sine şi odată cu aceasta să se afirme. Nu numai în poezia lirică, dar şi în cea epică şi dramatică, apoi

în muzică sau în plastică, artistul are adeseori aerul că ne spune; iată cine sunt şi iată care este valoarea personalităţii mele! A doua formă a afirmării de sine prin artă stă în intenţia creatorului de a câştiga o influenţă asupra publicului său. Puţine sunt operele de importanţă care nu valorifică un punct de vedere asupra lumii, care într-o intenţie a lor mai tăinuită nu militează pentru o anumită atitudine. Nu există artist care să nu dorească a-şi imprima pecetea spiritului în mentalitatea celor care se apropie de opera sa. În lipsa acestei intenţii, opera sărăceşte în semnificaţia ei şi îşi limitează în mare măsură ecoul. Uneori voinţa de putere a artistului are un sens exclusiv estetic. Ceea ce el doreşte este să câştige aderenţi pentru un criteriu personal de valorificare estetică. Căci dacă sunt artişti care cedează gustului public şi orientărilor obşteşti, sunt alţii care urmăresc să înmlădieze acest gust şi aceste orientări, răspândind noi poziţii estetice şi creând un public nou. Este ceea ce a pus bine în lumină Nietzsche, unul din puţinii gânditori care a observat rolul afirmaţiei de sine ca motiv al creaţiei artistice. „Artiştii greci, poeţii tragici, de pildă, compuneau pentru a învinge. Întreaga lor artă nu poate fi închipuită fără întrecere. Buna Eris a lui Hesiod, ambiţia, dădea aripi geniului lor. Dar această ambiţie voia înainte de toate ca opera să aibă excelenţa cea mai înaltă în proprii ochi ai făuritorilor ei, aşa cum aceştia înţelegeau excelenţa, fără consideraţie pentru gustul dominant şi opinia generală despre ceea ce este excelent în artă. În felul acesta, Eschile şi Euripide rămaseră multă vreme fără niciun succes, până ce îşi formară judecători care să-i aprecieze după regulile pe care ei înşişi le stabiliseră”. 4 în aceeaşi împrejurare Nietzsche vorbeşte şi de *vanitatea* sau *orgoliul* artiştilor, ca expresie a dorinţei de a se afirma şi cu preocuparea de a câştiga sufragiul obştesc sau cu dispreul acestm sufragiu. Vanitatea şi orgoliul sunt, în

adevăr, motive probabile ale creaţiei artistice. Opera de artă fiind produsul unei individualităţi, este firesc ca aceasta să se reprezinte pe sine în raport cu propriile sale năzuinţe sau cu felul ei de a se răsfrânge în opinia semenilor săi. Poate că multe lucrări de artă ar fi rămas neîmplinite dacă insul care le-a produs n-ar fi râvnit aplauzele publice sau cununa împletită în singurătate, pe care artistul şi-o aşază singur pe frunte.

b) ARTISTUL ŞI VIAŢA

Am arătat în partea a treia a acestei scrieri că opera de artă, considerată din singurul punct de vedere estetic, este o plăsmuire izolată din viaţă, un întreg sustras înlănţuirilor cauzale dintre fenomene şi a cărui finalitate se găseşte în ea însăşi. Urmează de aci că producătorul operei de artă, adică artistul, este natural să se resimtă în unele momente ale existenţei sale într-o situaţie specifică de depărtare de viaţă, ale cărei nuanţe trebuie să le notăm înainte de a încheia consideraţiile noastre cu privire la structura creatorului şi la creaţia artistică. În adevăr, dacă este exact că plăsmuirea artistică îşi trage atâtea din elementele ei din viaţă din evenimentele externe şi interne ale artistului, nu este mai puţin sigur că acesta din urmă trebuie la un moment dat să părăsească punctul de vedere al vieţii, pentru a ocupa pe acela al creaţiei. Iar viaţa se găseşte într-o opoziţie categorică cu creaţia, resimţită ca înstrăinare faţă de viaţă, ca adversitate sau dor de viaţă. Chiar înainte ca insul să devie artist şi, ca o stare pur dispoziţională, viitorul artist poate înregistra sentimentul particular al acestei distanţe. Un artist ca Andre Gide I-a cunoscut încă din acea clipă patetică a copilăriei, când deodată, fără un motiv exterior aparent, sufletul său a gemut sub povara unei dureroase solitudini morale. N-avea decât unsprezece ani, istoriseşte Gide, când, înapoindu-se de la şcoală, simţi deodată o furtună de sentimente necunoscute până atunci. „Ce se întâmplase? Nimic,

poate... De ce am simţit atunci că mă descompun şi, căzând în braţele mamei melc, zguduit de plâns, convulsiv, de ce am simţit din nou acea nelinişte